Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Gombrowicz w tekstach drugich

Janusz Margański
Józio w piekle literatury

Maria DELAPERRIÈRE
Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza

Edward FIAŁA
Transgresje racji moralnych w *Pornografii* Gombrowicza

Teresa STANKIEWICZ
Spotkanie w Vence

Katarzyna ROSNER
Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji

Michał GŁOWIŃSKI
Wielkie zderzenie

Philippe LACOUE-LABARTHE
Diderot: paradoks i *mimesis*

3 [75] 2002
cena 14.00- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Agnieszka Pliszkiewicz**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Włodzimierz BOLECKI **4** Gombrowicz w tekstach drugich

Szkice

Janusz MARGAŃSKI **7** Józio w piekle literatury

Maria DELAPERRIÈRE **22** Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza

Edward FIAŁA **35** Transgresje racji moralnych w *Pornografii* Gombrowicza

Knut Andreas GRIMSTAD **57** Co zdarzyło się na brygu Banbury? Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury (przeł. *Olga Kubińska*)

Małgorzata KACIK **70** Lena ocalona

Roztrząsania i rozbiory

Magdalena MIECZNICKA **81** Gombrowicz à la française

Andrzej SKRENDO **99** Dwa razy Gombrowicz

Andrzej ZAWADZKI **109** Pierwsze: Nie będziesz podglądał Boga swego, Gombrowicza

Brygida PAWŁOWSKA-JĄDRZYK **114** Gombrowicz wielkim myślicielem był!

Agata STANKOWSKA **120** Ironiczna siła podmiotu

Dociekania

Katarzyna ROSNER **129** Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji

Zofia MITOSEK **137** Hermeneuta i autobiografia

Maria GOŁĘBIEWSKA **152** Wybór etyczny według Kierkegaarda a tożsamość w kulturze medialnej

Agata BIELIK-ROBSON 166 Granice ironii

Prezentacje

Philippe LACOUE-LABARTHE 183 Diderot: paradoks i *mimesis* (przeł. *Janusz Margański*)

Lektury

Michał GŁOWIŃSKI 199 Wielkie zderzenie

Barbara SIENKIEWICZ 212 Prawdziwy koniec *hypallage*

Dariusz SKÓRCZEWSKI 223 „Sprawa Irzykowskiego i Boya". Wokół głośnego epizodu międzywojennego sporu o krytykę

Świadectwa

Teresa STANKIEWICZ 232 Spotkanie w Vence

Klementyna CZERNICKA 241 Podróż Gombrowicza na „Chrobrym" oraz jego pierwsze dni w Argentynie

Klementyna CZERNICKA 252 Odczyt Gombrowicza w Teatro del Pueblo

Glosy

Magdalena KOZARZEWSKA 257 *Salus rei publicae suprema lex*

Pożegnania

Stanisław PODOBIŃSKI 267 Pozytywista z krwi i kości – Zbigniew Przybyła

Listy do redakcji

Gombrowicz w tekstach drugich

Gombrowiczowi nie wystarczały teksty pierwsze – jego własne powieści, dramaty, opowiadania. Jak każdy modernista dodawał do nich teksty drugie – wstępy, autokomentarze, autointerpretacje, autowykładnie, korekty, polemiki, eseje, glosy, przechadzki, nawet świadectwa, słowem wszelkiego rodzaju manifesty rozumienia swoich tekstów pierwszych.

Odkąd opublikował wykładnię debiutanckiego Pamiętnika z okresu dojrzewania, *nie pominął żadnej okazji, żeby narzucić czytelnikom język i ramy rozumienia swych kolejnych utworów. Dlaczego to robił? Oczywiście programowo – powtarzał wszakże (w chórze z innymi!), że literatura (sztuka) współczesna jest trudna, niezrozumiała, tworzona jest „dla jaśniejszych, a nie dla ciemniejszych", więc bez tekstów drugich zrozumieć jej nie sposób. Nie wierzył jednak nigdy w „literaturę obiektywną", pozbawioną autora (ideał pierwszego pokolenia pisarzy modernistów), lecz przez całe życie zwalczał ją niemal w każdym swym tekście – przeciwstawiając jej „ja" autora, czyli, w tekstach pierwszych, samego siebie.*

Terenem sztuki nowoczesnej, który zakreślił jako własny, była de facto *nie ona sama, lecz antropologia – człowiek, jednostka, podmiot: kruchy, kaleczony, cierpiący, obijany, upokarzany, odpychany i poddany ciśnieniu najrozmaitszych systemów (które nazywał „rzeczywistościami wtórnymi"). Ale nie tylko systemów – także innych jednostek, gdyż człowiek był dla niego uzależniony w równym stopniu od drugiego człowieka (w przeciwieństwie do dzisiejszych filozofów Gombrowicz Drugiego nie idealizował). Toteż każdy jego tekst dyskursywny (*Dziennik, Wspomnienia polskie, Rozmowy z Dominikiem de Roux, *wywiady, itd.) to w istocie rzeczy wykład (auto)gombrowiczologii (z dodaniem autobiografii).*

Dopóki był pisarzem nieznanym (na Zachodzie) lub zakazanym (w Polsce podstawowy korpus jego utworów opublikowano dopiero w latach osiemdziesiątych), niemal każdy życzliwy mu krytyk stawał się w dobrej wierze popularyzatorem jego idei. Na efekty nie trzeba było czekać: artykuły na temat twórczości Gombrowicza były w zasadniczej części eksplikacjami podstawowych terminów jego antropologii: „forma", „niedojrzałość", „młodość", „łydka", „pupa", „gęba" odmieniane były przez

wszystkie przypadki. Była to faza, by tak rzec, „gombrowiczowskiej leksykografii", w której zadania do wykonania podsuwał krytykom sam autor. Równocześnie penetrowano „gombrowiczowską gramatykę" rekonstruując ją bądź to na poziomie tradycji (Błoński), antropologii (Łapiński), strategii i gier pisarskich (Kijowski, Jarzębski), poetyki (Głowiński), czy biografii (Janion) – lista rzeczywistych znawców jego dzieła już wtedy była bardzo długa. Ten stan rzeczy podsumował przed laty Janusz Sławiński pisząc w sławnej „Sprawie Gombrowicza" (1976), że pisarz „stał się naczelnym Gombrowiczologiem".

Ale niezależnie od różnych metod i metodologii, wszyscy ci autorzy byli jednak lojalni wobec ustalonych przez Gombrowicza w tekstach drugich zasad jego autoprezentacji – pisząc o jego utworach starannie rozgraniczali twórczość od osoby, a „ja" wykreowane – od „ja" rzeczywistego. Cokolwiek by powiedzieć o różnicach pomiędzy tymi interpretacjami, autorzy tych tekstów drugich lojalnie respektowali reguły gombrowiczologii ustalone przez autora – tzn. dystansu i dyskrecji wobec jego osoby rzeczywistej. Gombrowicz naruszył, co prawda, wszystkie możliwe tabu w literaturze polskiej, nigdy jednak nie przekroczył granicy dosłowności – „bebechy" autora w utworze to nigdy nie była jego specjalność.

Dziś Gombrowicz czytany jest inaczej. Z jednej strony upomniały się o jego dzieła filologia, edytorstwo i biografistyka otwierając drogę do zaskakujących odkryć faktograficznych i interpretacji dalekich od sensów wysnuwanych z gombrowiczowskich tekstów pierwszych. Z drugiej strony dzieło Gombrowicza konfrontowane jest z nowym literaturoznawstwem, dla którego teksty pierwsze Gombrowicza to wdzięczny obiekt działań dekonstrukcyjnych, a jego teksty drugie nie są już obowiązującym rozumieniem sensów ustalonych przez pisarza. A już na pewno ostatnią sprawą jest respektowanie troski pisarza o to, „aby uniknąć nieporozumienia" (tytuł artykułu Gombrowicza z 1937 r.) – choćby tego, że „ja" jego literackie alter ego *to na pewno nie on sam.*

Dziś utwory Gombrowicza nie są już objaśniane za pomocą słownika jego własnych pojęć, czego pisarz nieustępliwie domagał się w swoich tekstach drugich,

lecz za pomocą kategorii o zupełnie innych rodowodach, hierarchiach, sensach i aksjologiach. Kolejne pokolenie badaczy przyciąga już nie eksplikacja tego, co sam Gombrowicz umieszczał w centrum swojej sztuki, lecz – w najlepszym wypadku – to, co lokował na jej marginesach, nie to, co objaśniał, lecz to, co ukrywał. To, co mówił szeptem, zostaje teraz nagłośnione, to, co sam nagłaśniał, staje się słabo słyszalne. Jego „ecce homo" *bywa tłumaczone na „ecce homo-seksualizm" a* „la gaya scienza" *na* „gay studies". *Na „grymasy" Gombrowicza (pierwszy raz tego określenia użył Sławiński) nakładane są dziś „grymasy" kolejnego pokolenia gombrowiczologów. Taką lekturę pisarz jednak sam zaprogramował jakby jej nawet oczekując – jakby zdawał sobie sprawę z jej nieuchronności. Co prawda, za życia niestrudzenie podejmował polemiki ze wszystkimi, którzy deformowali jego myśli, intencje, idee, jednak z drugiej strony – jak przystało na interakcjonistę – nazwał swoją strategię bycia wśród nowych idei „organizowaniem siebie ex post". „Nic z tego [co piszę] nie jest kategoryczne. Wszystko jest hipotetyczne... Wszystko jest uzależnione – dlaczegóż miałbym ukrywać? – od efektu jaki wywoła. Ta cecha określa całą moją produkcję pisarską. Próbuję rozmaitych ról. Przybieram różne postawy. Nadaję moim przeżyciom przeróżne sensy – a jeśli któryś z tych sensów zostanie zaakceptowany przez ludzi, utrwalam się w nim. (...) Nie tylko ja nadaję sobie sens. Także inni nadają mi sens. Ze starcia tych interpretacji powstaje jakiś trzeci sens, który mnie wyznacza". I dodawał – w rękopiśmiennej wersji* Dziennika*: „Jak zostanie odrzucony – wycofuję się z niego".*

Ale odkąd pisarz nie żyje, wycofać się z tego „trzeciego sensu" już nie może, choć właśnie dopiero teraz jego teksty zaczynają żyć w nowych – nareszcie kongenialnych – tłumaczeniach, w nieoczekiwanych zestawieniach i spotkaniach. Zawdzięczamy im interpretacje olśniewające i odświeżające, czyniące z twórczości Gombrowicza zjawisko wciąż intrygujące, wiecznie współczesne, zdumiewające swymi horyzontami intelektualnymi. Ale po pokoleniu Pimków nowoczesnych zgłaszają się po twórczość Gombrowicza także zastępy Pimków ponowoczesnych, a po generacji Młodziaków modernistycznych za uświadamianie Kowalskiego, czym jest „Nowa Epoka", zabierają się dziś Młodziakowie postmodernizmu. Z jaką „gębą" wyłoni się Gombrowicz z tych spotkań, zależeć będzie od formy kolejnego pokolenia Gombrowiczologów, czyli od poświęconych Gombrowiczowi tekstów drugich.

Włodzimierz BOLECKI

Janusz MARGAŃSKI

Józio w piekle literatury

Przedwojenni komentatorzy twórczości Gombrowicza bystro wychwycili w *Ferdydurke* motywy z *Boskiej komedii*. Oto Józef Maśliński pisał o „dantejskich peregrynacjach bohatera"[1]; Artur Sandauer wspominał o satyrycznym wymiarze wędrówki przez „kręgi nowoczesnego piekła"[2]. Ale też jak nie wskazywali ewidentnych cytatów i aluzji, tak nie nadawali owym motywom jakiegoś szczególnego znaczenia milcząco przyjmując, że z interpretowania usankcjonowanego przez tradycję gestu pisarza zwalnia ich żywa podówczas, choć przecie krytykowana, postawa metodologiczna. Podobne spostrzeżenia czynili powojenni komentatorzy. Niestrudzony Zdravko Malić wskazywał polskim polonistom bliższe „zależności" z poematem Dantego. Podkreślał analogie w zakresie kompozycji i koncepcji dzieła jako „mitycznej autobiografii"[3]. Jego uwagi pozostały jednak bez echa, a Dantejskie motywy Gombrowicza rozpłynęły się w w powszechnej *Stoff und Motiv Geschichte*. I to nader skutecznie – do tego stopnia, że przygotowane pod koniec życia pisarza wystąpienie *O Dantem* nieoczekiwanie wzbudziło tyle samo zdziwie-

---

1/ *O Gombrowiczu dużo, lecz nie bez kozery*, „Kurier Wileński" 1938 nr 15, 22.

2/ A. Sandauer *„Ferdydurke" po raz pierwszy*, „Pion" 1938 nr 2. Cyt. za: *Zebrane pisma krytyczne*, t. 3, Warszawa 1981, s. 804.

3/ *Ferdydurke* z serbochorwackiego przeł. J. Łatuszyńska, „Pamiętnik Literacki", 1968 z. 2. Zob. też J. Rzymowski, *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza jako powiastka filozoficzna*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych. R. XXIII, 4, s. 6.

nia, co oburzenia, a Jan Błoński komentując je, mógł w retorycznym wybiegu kategorycznie stwierdzić, że Gombrowicz „nigdy" Dantem się nie zajmował[4].

Bo też jak odwołanie do Dantego nie budziło początkowo zdziwienia komentatorów, tak nic nie zapowiadało późniejszego skandalu; książka o Dantem to „czyste kretyństwo" a jej publikowanie to „głupota"[5] – wprost stwierdzi oburzony Giuseppe Ungaretti, „głupie, nie do zniesienia" – dołoży z drugiej strony Emil Cioran[6]. „Oslupiające"[7] – dopowie Étienne Gilson. Zniesmaczony będzie nawet przychylny pisarzowi François Bondy[8], ale też tylko on – wspominając przy okazji początki swojej przygody z Gombrowiczem – napomknie o dantejskich motywach *Ferdydurke*:

> Zacząłem czytać i przeżyłem prawdziwy wstrząs. Byłem zachwycony pierwszym rozdziałem. Pomyślałem sobie, że od Dantego po raz pierwszy ktoś mówi w ten sposób: jestem w połowie drogi mojego życia, i oto, co mi się przydarza.[9]

Szkoda, że tylko Bondy, że nikt inny wówczas nie przypomniał równie skandalicznych początków twórczości pisarza: „poprawiania" literatury, które – w *Ferdydurke* – również miał firmować przywołany w tym celu Dante. A przecież poczynania Gombrowicza z początków twórczości – w *Pamiętniku* i w *Ferdydurke* – były równie „skandaliczne", choć może nie aż tak spektakularne, jak „poprawianie" Dantego, bo też właśnie Dante firmuje w *Ferdydurke* skandale, których Gombrowicz dopuszcza się na literaturze polskiej. I w powieści tej łatwo wychwycić te wszystkie zjawiska, które po wielu latach miały zaowocować komentarzem do *Piekła*. To w *Ferdydurke* pisarz uruchomił maszynerię „dialektyki odrzucenia i przyswojenia", której koncept Błoński rozwinął komentując skandal wokół *Boskiej komedii*. W tejże powieści również skrystalizowała się myśl – równie skandaliczna, jak u Sartre'a – o „międzyludzkim" piekle, która mogła wszak dojść do głosu jedynie

---

4/ *Gombrowicz i Dante*, „Życie Literackie" 1971 nr 3; przedr. w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 165. Zob. na ten temat spostrzeżenia W. Boleckiego w recenzji z książki J. Błońskiego („Pamiętnik Literacki" 1997 z. 3). Dodajmy jeszcze, iż Błoński przytacza w swoim tekście Porębowicza przekład pierwszej tercyny *Piekła* błędnie przypisując go Mickiewiczowi. Obecność Dantego w *Kosmosie* tropił po latach Michał Legierski (*Modernizm Witolda Gombrowicza. Wybrane zagadnienia*, Stockholm 1996, s. 201).

5/ W liście do Dominika de Roux, który przesłał Włochowi esej Gombrowicza; cyt. za *Gombrowicz*, L'Herne, Dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux, Paris 1971, s. 418.

6/ Tamże, w liście z 17 marca 1970.

7/ List z 6 maja 1970, tamże.

8/ Zob. F. Bondy *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963-1969*, przekl. Oskar Hedeman oraz Maryna Ochab, Julia Juryś, Wojciech Karpiński, Jerzy Jarzębski. Tekst polskiego wydania przejrzał Jerzy Jarzębski. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 74.

9/ Tamże, s. 74; ale esej *O Dantem* nie podobał się Bondy'emu; tamże, s. 84-85).

w geście pogwałcenia usankcjonowanych przez tradycję figur i związanych z nimi wierzeń, przekonań i roszczeń wpisanych w kanoniczne dzieła historii literatury.

Skala „skandalu filologicznego" – znacznie poważniejszego i głębszego niż domalowywanie Giocondzie wąsów – ujawniała się w spektaklu, w którym skandalizowana publiczność samoczynnie odsłaniała sensy znacznie wykraczające zarówno poza dziecinną w końcu prowokację, jak i partykularne spory filologów, tłumaczy i egzegetów. Te mianowicie, które skupiały się wokół dziejowości ludzkiego istnienia, możliwości rozumienia, w tym także możliwości pokonania dystansu zarówno między odległymi epokami, jak i między ludźmi, wreszcie dziwności obcowania człowieka z tekstem i z samym sobą. Łatwo je przecież odczytać w kontekście osobliwego komentarza, jakim Etienne Gilson – w końcu znawca dzieł św. Tomasza i Dantego – dołączył do ironicznie wyrażonego „osłupienia":

> Przeczytałem [...] właśnie Dantego Gombrowicza; wielką zaletą [eseju] jest to, że nie jest długi, a ponieważ Panu się podoba, to pewnie coś w nim jest. Zastanowiło mnie w nim tylko to, że o *Boskiej komedii* mówi tak, jakby składała się tylko z *Piekła*, i była *Boską komedią* malarzy i że piekło mu się nie podoba, co zaskakujące u Polaka, którego ojczyzna jednakże widziała więcej niż jednego kata przepełnionego Nienawiścią do Boga. A gdzie niby miałby umieścić Bóg tych, a znamy ich miliony, którzy nienawidzą Boga? Nie może ich przecież skazać na wieczne ze Sobą przebywanie; z jego strony gestem czystego miłosierdzia jest to, że nie mogąc ich skazać na Raj, urządził z nich Piekło, w którym po wsze czasy mogliby, zaspokajając swoją najgłębszą namiętność, jaką jest jego nienawidzenie, pławić się z rozkoszą w swojej nienawiści i po wsze czasy ją głosić. Piekło jest Rajem ateisty.[10]

Jak widać, nie mogło chodzić wyłącznie o samego Dantego i o translatorskie „wprawki" pisarza. Prowokacja Gombrowicza była znacznie głębsza i dotkliwsza, bardziej jego samego dotyczyła niż autora *Boskiej komedii*, współczesnych komentatorów i kulturalnej publiczności europejskiej, która – przecież dokładnie tak samo, jak polska publiczność w obliczu profanacji świętości narodowych w *Ślubie*, w *Trans-Atlantyku* czy w *Dzienniku* – poniekąd nie mogła nie zareagować oburzeniem. A tę właśnie sytuację zapowiada już *Ferdydurke*[11]. Jej zwiastunem zaś miał się okazać gest przywołania w trybie parafrazy pierwszej tercyny *Boskiej komedii*.

> W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu

– powiada uroczyście Gombrowicz, by po kropce w ironicznym dopowiedzeniu obniżyć ton:

> Las ten, co gorsza, był zielony. (*F* 6)

Ażeby zrealizować swój cel – prowokacji – Gombrowicz musiał więc sięgnąć do tego, co w kulturze otoczone czcią, trwale i niezmienne oraz przyjąć rolę, która po-

10/ W cytowanym liście do De Roux.

11/ Korzystam z wyd. W. Gombrowicz *Ferdydurke*, w: tenże, *Dzieła*, t. II, red. nauk. J. Błoński, Kraków 1986; dalej cytaty oznaczam *F* i numerem strony.

zwolilaby mu manipulować, z jednej strony, wizerunkiem własnym człowieka i pisarza, z drugiej – grać na oczekiwaniach czytelników. Taką przecież strategię wykuwał w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* i ostatecznie uświadomił ją sobie, uczynił przedmiotem refleksji, wczytując się w liczne recenzje, które napisano po ukazaniu się tomu debiutanckich nowel, z czego ostatecznie miała narodzić się *Ferdydurke*. Była to strategia „poniżonego mściciela". Gombrowicz rozwijał ją eksplorując schematy resentymentowych zachowań i uczuć, zatrudniając dla swoich potrzeb syndrom udaremnionej inicjacji – seksualnej, towarzyskiej, obywatelskiej. Istotny jej element stanowiło dążenie do wychwycenia mediacji zapośredniczających wszelkie relacje międzyludzkie, niebagatelną zaś rolę w krystalizacji tej strategii odegrała lektura *Wspomnień człowieka z lochu* Fiodora Dostojewskiego i *Kuzynka mistrza Rameau* Denisa Diderota[12], a jej wyrafinowaniu niewątpliwie sprzyjały częste wizyty w „Bibliotece Boya"[13].

Upraszczając można powiedzieć, że polega ona na manipulowniu rolą ofiary: tak właśnie działają Gombrowiczowscy bohaterowie w *Pamiętniku*, odsłaniają swoje „słabe strony" – brzydotę, nieakceptowane towarzysko i społecznie zachowania, dewiacje, niskie uczucia i tym samym uprzedmiotowiają się w oczach Innego. W akcie samoponiżenia czerpią rozkosz, ale też nie oddają się Innemu bez reszty, odsłaniają tylko pewien aspekt własnej przedmiotowości, tę przedmiotowość poniekąd kreują i dzięki temu zyskują pewną przewagę nad Innym. Nie mogąc nim zawładnąć, opanowują go skrycie „od środka". W tym celu dopuszczają się czynów, które wzbudzają litość, odrazę lub potępienie. Jakkolwiek dewiacyjne czy infantylne byłyby te działania, to właśnie je obserwował Gombrowicz pogłębiając intuicje, które krytyków skłoniły do konstatacji pozwalających zestawiać jego koncepty z koncepcjami XX-wiecznych myślicieli – od Sartre'a po Lévinasa i od Freuda po np. Lacana. I o tę rolę, ekstatycznej, skandalicznej ofiary zaczął Gombrowicz walczyć w *Pamiętniku*, by w *Ferdydurke* stoczyć o nią prawdziwą batalię[14]. A stawka była niebagatelna: wydać się na pastwę Innego, nawiązać z nim relację oznaczało tyle, co zaistnieć, być.

Musiał więc Gombrowicz wydobyć na światło dzienne te wszystkie istności i jakości, które rozstrzygają o egzystencjalnych – psychologicznych, obyczajowych i historycznych – usytuowaniach ludzkiego „ja" i przedstawić je tak, jak owo „ja" je postrzega i tak, jak one z jego punktu widzenia usensowniają się. W tym celu

---

12/ Tę strategię starałem się przybliżyć w książce *Gombrowicz – wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

13/ Te koligacje lekturowe analizuję w osobno przygotowywanym szkicu.

14/ W tej perspektywie Gombrowicz rzeczywiście mógł się czuć nieusatysfakcjonowany przyjęciem *Pamiętnika*. O skandalu, jaki wywołał Zegadłowicz – ostatecznie pozbawiony za swoje literackie wyczyny honorowego obywatelstwa m. Wadowic – mógł tylko marzyć. Nic dziwnego, że pisarz zmistyfikował w *Ferdydurke* poczynania krytyków komentujących *Pamiętnik* i wykreował się na ich „ofiarę". Tę mistyfikację przenikliwie zanalizował Jerzy Jarzębki (*Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982).

wprowadził do *Ferdydurke* figurę sobowtóra. Dzięki temu mógł – w schematycznym wprawdzie zabiegu, ale za to posiadającym znakomitą tradycję – udramatyzować monologujące „ja", odegrać spektakl ekstatycznej ofiary i tym samym wciągnąć Innego w zagadkę własnego „ja", poniekąd wchłonąć (jak niejednokrotnie o podobnych relacjach wyraża się sam pisarz) podmiotowość Innego – takie to chytre spiski knuje w *Ferdydurke* istota poniżona. Na tej zasadzie pojawia się w powieści „sobowtór" (*F* 15).

Sobowtór jest oczywiście hipostazą „ja" przeszłego, minionego. Jego wstydliwość, niezdarność i nijakość są piętnami pozostawionymi przez Innych reprezentowanych przez rodzinę, szkołę, krytykę, w nich też ucieleśnionych. Owo sobowtórne „ja" jest tyleż niechciane (bo wstydliwe-zawstydzające), co upragnione – uwięzione w świecie międzyludzkim ewokuje przeszłość i domaga się uwolnienia; wydobyte z przeszłości przez Innych (taki brzydki kiedyś byłeś) i ostentacyjne wskazywane (wyszydzane, wyśmiewane, obmawiane, komentowane) prowokuje do ucieczki i wyzwala pragnienie zapomnienia. Gombrowicz przywołując owo „ja", unaoczniając i uobecniając je, prowizorycznie zawiesza dystans czasowy, którym naznaczona jest egzystencja i tymczasowo uchyla mediację Innych, ale też tylko po to, by odsłonić głęboką diachronię międzyludzkich zależności, wrzucić w tę diachronię „ja" przeżywające swoje zniewolenie i ostatecznie odegrać pełen spektakl ekstatycznej ofiary, a następnie ucieczki. I w tym właśnie rozsunięciu między „ja" minionym a „ja" teraźniejszym odsłania się wejście do Gombrowiczowskiego piekła – ciasną szczelinę, przez którą przeciska się myśl dialektyczna, wypełniają Inni.

Gombrowicz w ten właśnie sposób rozkładając akcenty osobliwie zaaranżował powieściowe motywy i osobliwie zatrudnienie znalazł dla układów fabularnych i dla gramatyki narracji. Wynika to z tego, że wszelką zdarzeniowość poprzedził gestem wyodrębnienia i udramatyzowania „ja", a wszelkie relacje z innymi – zarówno przeszłe jak i przyszłe – zapowiedział w formie tezy o międzyludzkim uwarunkowaniu zarówno wszelkich ludzkich działań, jak i samej tej tezy o byciu uwarunkowanym przez innych ludzi. Wyeksponował więc dialektykę międzyludzkich mediacji, która wyzyskuje powielany w całej powieści, w każdej sytuacji i w każdej z jej części układ trójkątny, w którym „ja" – pragnąc wyzwolić się spod władzy „innego", dążąc do zawładnięcia nim i wreszcie do wyzwolenia się z całego układu – zmierza do zajęcia pozycji nieuwarunkowanej[15].

Te wszystkie zależności i uwikłania Gombrowicz wypowiada, komentuje i projektuje w ironicznym co prawda, ale i zarazem natchnionym monologu, którego tworzywem są m.in. wyimki – cytaty, parafrazy, trawestacje, reminiscencje – tekstów klasyki literackiej. Stanowiąc istotną tkankę monologu, jego *loci communes*

15/ W ten sposób tworzy się układ potwierdzony w przedostatnim akapicie powieści – „O, trzeci! Pomocy, ratunku" (*F* 254). Problematykę tę zarysowałem w szkicu *Monolog narracyjny jako projekt świata. „Ja", „inny" i „ten trzeci" w „Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*, w: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Cz. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993.

pozwalają monologizatorowi usytuować się we wspólnym świecie wartości kultury i włączyć sluchaczy-czytelników w spektakl rozgrywający się wokół pisarskiego „ja". Projektowane zaś przez te wyimki literackie odniesienia włączone w dialektyczne cykle uruchamiają mechanizmy hermeneutyczne, którymi pisarz tylko do pewnego stopnia mógł manipulować; podporządkowane rygorom przemyślanej strategii uruchamiały sensy dalece wykraczające poza „intencje"; sensy, które narastały wokół tekstu powieści, konstytuując je jako dzieło; sensy, które pisarz pragnął odzyskać wczytując się w recenzje, wchodząc w polemiki; sensy, które niejednokrotnie przechwytywał oswajał i urzeczywistniał w kolejnych przedsięwzięciach – przykładem choćby te, które skupiały się wokół kategorii „niedojrzałości" fortunnie wychwyconej przez krytykę i podsuniętej pisarzowi.

Parafrazę pierwszej tercyny *Boskiej komedii* Gombrowicz wybiera z całego szeregu podobnych wyimków z literatury polskiej i obcej wprowadzonych do *Ferdydurke*, w sekwencje podobnych gestów: od reminiscencji z Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, poprzez cytaty z *Kazań świętkorzyskich* aż po aluzje do dzieła Prousta[16]. Nie jest to gest niezwykły. Przeciwnie. Poręcza go odwołanie do kanonu lekturowego, realizowanego zarówno w szkolnej praktyce cytowania „lektur obowiązkowych", jak i podsuwanym przez tradycję zwyczaju przywoływania autorytetów. Obszerny cytat z *Commentarii de bello Gallico* Cezara, który Gombrowicz włącza do tekstu powieści, wart jest tu tyle, co parafraza tekstu *Boskiej komedii*. Pojawia się dlatego, że „Cezar pozostawał jeszcze długo, bo aż do wybuchu II wojny światowej, jednym z podstawowych autorów szkolnych"[17]. Co więcej, przecież zarówno Dante, jak i Cezar – by pozostać przy tym przykładzie – stanowią również ważną pozycję w repertuarze topiki wspomnień szkolnych[18]. Nie darmo Tuwim pisał:

> Szkoło! Szkoło!
> Gdy cię wspominam,
> Tęsknota w serce się wgryza,
> Oczy mam pełne łez!
> ... *Gallia est omnis divisa*
> *In partes tres...*

16/ Wiele tych źródłowych odniesień już zlokalizowano. Sporo na ten temat powiedział Zdravko Malić w przywoływanym studium. Najwięcej „rozszyfrowanych" źródeł odnajdujemy w książkach Boleckiego (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982) i Głowińskiego (*„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991).

17/ Jak powiada znawca przedmiotu, Eugeniusz Konik, który przełożył i opracował dzieło Cezara dla Biblioteki Narodowej (Seria II Nr 186, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. CXXII).

18/ Zob. też np. autobiograficzną *Siedmiopiętrową Górę* Thomasa Mertona, gdzie Dante i Wergiliusz pojawiają się jako *loci communes* wspomnienia (tłum. M. Morstin Górska, Kraków 1973, s. 150-151).

Jakkolwiek gesty Gombrowicza uprawomocniała retoryka szkolnych wspomnień, która nakazywała sięgnąć do repertuaru stosownych cytatów ze szkolnego kanonu, to jednak nie ona je ostatecznie sankcjonowała. Pisarz bowiem odwołując się do tej retoryki zarazem zhiperbolizował przewidziane przez nią procedury i szkolne wspomnienie zamienił w koszmar; cytaty, parafrazy, aluzje i reminiscencje miast pełnić funkcje narzędzi ewokacji przeszłości stały się – w imponującym zaiste nagromadzeniu – emblematami i narzędziami udręki i zniewolenia. Cały zabieg zaś polegał – paradoksalnie – na tym, by kanoniczną sytuację wspominania wykorzystać w strategii ucieczki i odwołując się do klasycznych w *artis memoria* schematów zapamiętywania i utrwalania rozwinąć w osobliwą sztukę zapominania. I to właśnie odwołanie do Dantego miało tę strategię realizować. Pisarz wyjmując bowiem incipit wielkiego dzieła z repertuaru podręcznych cytatów i okazjonalnych powiedzeń, uczynił zeń emblemat zniewolenia, z siebie zaś – ofiarę kanonu. W ten sposób piekło, o którym *Boska komedia* opowiada, staje się tak samo ważne, jak międzyludzkie *inferno*, które to dzieło za sprawą swojej kanoniczności stwarza. Gombrowicz prezentuje w wyrafinowanej dialektyce jego grozę i z niemałą przyjemnością, cytując z udaną emfazą klasyków, o nim opowiada.

Łatwo więc zauważyć, że pierwsza tercyna *Boskiej komedii* nie traci w *Ferdydurke* funkcji toposu wstępu, który przypisała jej wielowiekowa tradycja. Przeciwnie, trzydziestoparoletni pisarz żegnając się z młodością, podsumowując swoje dokonania i zastanawiając się nad wyborem dalszej drogi życiowej, świadomie podejmuje gest wielkiego średniowiecznego poety. Co więcej, w dalszej części powieści podejmuje temat wędrówki przez kręgi piekielne i rozwija inne motywy zapowiedziane przez dzieło Dantego. Dalej, to właśnie odwołanie do Dantego pozwala mu wyeksponować sens przywoływania dzieł tworzących kanon, scalić wyimki z literatury polskiej – od Słowackiego po Żeromskiego – w pewien wielotekst pobrzmiewający żywym słowem wśród ówczesnej publiczności czytającej. Niewątpliwie, ale też wprowadza ów topos Gombrowicz na pewno nie po to, by afirmować sensy „wspólnego świata". Przeciwnie, wykorzystuje znaczenia przypisywane temu toposowi przez tradycję, by odgrywając rolę ofiary „wspólnego świata" wciągnąć publiczność literacką w grę, której stawką miała być bezcenna, acz dość nieokreślona wolność, grę, której jednak skutki także dla samego twórcy miały się okazać – z założenia! – nieprzewidywalne.

Jakże trafnie Gombrowicz wybrał ów topos, a jakie zastosowanie dlań znalazł!

Od roku 1899 – od chwili, gdy zaczęły ukazywać się kolejne, poprawiane wydania przekładów poszczególnych części *Boskiej komedii* autorstwa Edwarda Porębowicza[19] – narastała fala zainteresowania Dantem. Wychodziły studia spod znaku „zależności i wpływów", omawiające polską recepcję Dantego i jego wpływ na Reja, Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego, Żeromskiego. Autorami prac byli luminarze ówczesnego literaturoznawstwa – od Tadeusza Sinki, Tadeusza Piniego,

19/ Dante Alighieri *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz. I. *Piekło*, Warszawa, Kraków 1899; dalej *BK*.

Stanisława Windakiewicza, Juliusza Kleinera aż po Ignacego Chrzanowskiego[20]. W prasie nie tylko naukowej pojawiały się artykuły komentujące życie i dzieło poety. Stanisław Tarnowski publikował kolejne wydania przekładu *Wieczorów florenckich* Juliana Klaczki, „dzieła uwieńczonego przez Akademię Francuską"[21]. Wreszcie nadszedł rok 1921, który przyniósł jubileuszową edycję *Boskiej komedii* „w sześćsetną rocznicę śmierci poety"[22] oraz licznych prac monograficznych, artykułów i książek. Jak widać, historia recepcji Dantego w Polsce początków XX wieku nieuchronnie splatała się się z dziejami odradzającego się państwa. Nic dziwnego, że skojarzenia narzucały się samorzutnie:

> Dziś, kiedy imię Polski powróciło nareszcie na mapy świata, na łamy dzienników i nagłówki książek, godzi się, iżby nie zabrakło go tam, gdzie narody dają świadectwo swej dojrzałości kulturalnej.

– pisał autor okolicznościowej broszury bibliograficznej[23]. Z jednej strony podkreślano dorobek polskich dantologów, prezentując go jako argument na rzecz tezy, iż „Polska jest krajem o kulturze wybitnie łacińskiej", z drugiej zaś – wychwytywano wszelkie „wpływy" wielkiego Włocha na polskich poetów. Dante bowiem

> wszedł [...] rzec można, w krew i ciało polskiej poezji, był mistrzem trzech największych i wielu pomniejszych romantyków naszych, a Słowacki i Krasiński jego imieniem chrzczą swoich bohaterów. – Wreszcie, arcydzieło Grottgera przedśmiertne, tragiczny cykl kartonów „Wojna", jest owocem głębokich dumań artysty nad poematem Dantego i wynikiem ścisłego zbratania się z duchem nieustraszonego wędrownika piekieł.[24]

Tak oto myśl o Dantem łączono z najwyższymi, uniwersalistycznymi aspiracjami literatury polskiej oraz z ideą niepodległości, mianując poetę duchowym patronem narodu.

> Tym sposobem, wieszcz-wygnaniec, który był towarzyszem naszych poetów w krajowej niewoli i niedoli tułaczej [...] przyświeca naszej ojczyźnie u pierwszych blasków jej wyzwolenia.[25]

20/ Nie podaję szczegółów bibliograficznych, bo nie one są tutaj istotne.

21/ Aż do roku 1917, kiedy ukazało się wyd. V nakładem Księgarni F. Hoesicka 1917.

22/ Nakładem Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska", Warszawa 1921.

23/ Bibliografia Dantesca in Polonia. Dante w Polsce. Bibliografia przekładów dzieł jego tudzież prac jemu poświęconych a w Polsce lub przez Polaków wykonanych ze wstępem, przypisami i wzorami przekładów. Oprac. S.P. Koczorowski (bibliotekarz Biblioteki Polskiej w Paryżu). W Krakowie nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1921, s. 7.

24/ Tamże, s. 16.

25/ Tamże.

Ten ton jeszcze długo utrzymywał się w polskiej literaturze i publicystyce. Wzmocniły go takie wydarzenia, jak śmierć Stefana Żeromskiego (1925), sprowadzenie do kraju szczątków Juliusza Słowackiego (1927) czy śmierć Józefa Piłsudskiego (1935). Z pewnością słyszalny był także w gimnazjum im. Św. Stanisława Kostki, do którego uczęszczał Gombrowicz i które ukończył w 1922 roku[26]. Nic dziwnego więc, że szkicując *Ferdydurke* pisarz sięgnął do tego właśnie toposu. Wprowadzając go ze świetną intuicją wpisał się w wielotekst, w którym Dantego i jego dzieło kojarzono z polskimi romantykami – (Słowackim i Krasińskim), ich następcami (Żeromskim) oraz egzegetami. Z drugiej strony pisarz nieuchronnie ocierał się o anachronizm, skoro nadchodziły czasy, gdy wypadało porzucić rojenia o monumentalnych, skończonych arcydziełach, skoro *liberum arbitrium* – jeden z fundamentów Dantejskiego świata – rozmyło się pozostawiając po sobie jedynie melancholijne wspomnienie w postaci kaprysów i zachcianek, albo zgoła całkiem pierzchło w obliczu „ja", które odkryło władzę „innego"; skoro ontologiczna struktura wszechświata nie mogła otrzymać swego dopełnienia w naturalnej miłości uśmierconego za sprawą Nietzschego Boga[27]. Nie chodziło więc wyłącznie o przywołanie w ironicznym geście minionej historii i jedynie zasugerowanie czytelnych wówczas zależności. Zamysł pisarza był bardziej wyrafinowany. Gombrowicz bowiem prezentując los ekstatycznej ofiary, chciał odsłonić całą archeologię zniewolenia, przechwytując zarzuty krytyki, wyolbrzymiając je i prezentując biografię własną wpisaną w teksty – kanoniczne i niekanoniczne – określające duchowe horyzonty epoki.

Wprowadza więc pisarz do powieści wspomnianą parafrazę pierwszej tercyny poematu Dantego i ożywia motyw „ciemnego lasu". Następnie prezentuje we współczesnej transpozycji spotkanie poety z Wergiliuszem, by rozwinąć relację z piekielnej wędrówki, ułożoną z osobliwych, również odwołujących się do kanonu figur[28]. Rozdział ról w *Ferdydurke* jest więc jasny: Poeta (Dante-Józio) przywołuje Mistrza (Wergiliusza-Pimkę), i to odniesienie jest chyba najważniejsze, chociaż

26/ Na to wskazują szkolne wspomnienia Tadeusza Kępińskiego (*Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976).

27/ Zob. E. Gilson *Dante et la philosophie*, Paris 1953, zwł. s. 226-279; zob. też tegoż: *Elementy filozofii chrześcijańskiej*, przeł. T. Górski, Warszawa 1963, s. 239 i 243; oraz bardzo instruktywną broszurkę Ks. K. Michalskiego *Eros i logos u Dantego*, Kraków 1936.

28/ Nie podejmuję tutaj analizy innego odniesienia, mianowicie do dzieła Prousta, które otwiera powieść Gombrowicza. Oba odniesienia splatają się w *Ferdydurke* (a nie tylko nakładają na siebie, jak sugeruje Michał Głowiński w przywoływanej książce). Proust bowiem wielokrotnie odwołuje się w swoim cyklu do Dantego: marząc o arcydziele zbudowanym jak gotycka katedra i prezentując hierarchię społeczną, w której szczebel najniższy utożsamia ironicznie z dnem Dantejskiego piekła (np. *W poszukiwaniu straconego czasu*, przekł. i wstęp T. Żeleński (Boy) t. I, Warszawa 1965, s. 367). Zawieszam też analizę poszczególnych parafraz i motywów (las, bestie, sen, nierzeczywistość) z *Boskiej komedii*.

należy dodać, że postać Józia dookreśla jeszcze jedna, dość ważna aluzja wpisująca ją we współczesne Gombrowiczowi konteksty[29].

Gestowi przywołania jednakże od razu towarzyszy inwersja. Wergiliusz – przypomnijmy – reprezentuje w *Boskiej komedii* dziedzictwo świata starożytnego, a zarazem (za sprawą słynnej *Eklogi IV*) zapowiedź świata chrześcijańskiego. Jest mistrzem (*BK*, P, I, 85)[30], jest symbolem rozumu ludzkiego. Pojawia się, by wyrwać poetę z gąszczu zła i grzechu, w który zabrnął. A przysyła go Beatrycze – idealny obiekt miłości Dantego, a zarazem symbol myśli Bożej[31]. Pimko to oczywiście żaden *altissimo poeta*, ale to właśnie on, podobnie jak Wergiliusz, tłumaczy swemu podopiecznemu istotę obowiązków względem siebie samego i innych. Nie jest wprawdzie poetą łacińskim, ale za to – z mianowania Gombrowicza – filologiem klasycznym, krytykiem literackim i wyrazicielem prawd, które mają swoje źródło w rozumie ludzkim[32], prawd, które podpowiada mu tym razem nie Arystoteles i nie św. Tomasz z Akwinu, a Jean-Jacques Rousseau (prawdy pedagogiczne) i schlebiająca mieszczańskim ideałom krytyka literacka (prawdy estetyczne). On też narzuca się Józiowi jako wzór. Ma wskazywać mu drogę i chronić go od niebezpieczeństw. On też promuje i podsuwa dalsze wzory – nauczycieli ze szkoły dyr. Piórkowskiego.

Nic dziwnego więc, że nie wyraża, jak Wergiliusz u Dantego, „głównych tez doktrynalnych poematu"[33], a przeciwnie – doktryny, których fatalnych skutków, zarówno bohater *Ferdydurke* jak i autor, doznają na sobie. Józio odrzuca więc tezy swojego „Wergiliusza", ale to od niego właśnie metodą obserwacji uczy się nie tyle prawd życiowych, co dialektycznej metody aranżowania układów trójkątnych, których celem jest wyrwanie się spod władzy Innego – metody, której od Rousseau (a jego następcą w dziedzinie pedagogiki duchowej jest Pimko) uczyli się pisarze francuscy – od Choderlos de Laclos po Sartre'a.

Odniesienie do *Boskiej komedii* naznaczone jest więc od samego początku przez inwersję: poeta u Dantego wita Wergiliusza jak zbawienie, u Gombrowicza Józio chce przed Pimką uciec; wstyd poety jest wstydem w obliczu wielkości, wstyd Józia

---

29/ Gombrowiczowski Józio swoje imię oraz niedobre stosunki z „ciotkami kulturalnymi" zawdzięcza Tadeuszowi Żeleńskiemu (Boyowi) jako autorowi wiersza *O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej strapionej ciotce*. Gombrowicz wykorzystuje ten wiersz jako hermeneutyczne narzędzie, za pomocą którego wpisuje się we współczesne konteksty — których złożność znakomicie tłumaczy zarówno geneza wiersza Boya jak i sama postać autora. Zawieszam analizę tych strategii i związanych z nimi sensów rezygnując tymczasem z opisu szczegółów Gombrowiczowskiego „piekła", skupiając się natomiast na jego hermeneutyce.

30/ Tak oznaczam odniesienia do *Boskiej komedii*. Korzystam z przekładu E. Porębowicza.

31/ Zob. K. Morawski *Dante Alighieri*, Warszawa 1961, s. 237; Michele Barbi *Dante*, przeł. J. Gałuszka, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1965, s. 80-81.

32/ Tamże, s. 279.

33/ Tamże, s. 280.

jest wstydem w obliczu małości i banalności; Wergiliusz jest uosobieniem kanonu i ten kanon przywołuje, odsyła do przeszłości, która uprawomocnia sensy teraźniejszości. Pimko natomiast jest w *Ferdydurke* oznaką kanonu belferskiego[34]. Ponieważ jednak konsekwentnie wypełnia rolę, którą w misteriach inicjacyjnych tradycyjnie przypisywano Hermesowi[35], wobec tego to on właśnie narzuca sposób interpretowania świata (tekstów) i on też wprowadza Józia w piekło literatury. Poręczenie zaś swojej aktywności czerpie z klasyki, z *Pieśni Wajdeloty* Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*[36], przywołując tym samym najstarsze reguły obcowania z tekstami kanonu, reguły określone przez retorykę i wpajane za pomocą technik przewidzianych w jej części zwanej „sztuką pamięci". I właśnie „sztuka pamięci", obok różnych technik naśladowania i drapieżnej dialektyki przesądza o charakterze Gombrowiczowskiego piekła. Są to oczywiście techniki zinstytucjonalizowane, a ich najważniejszym ośrodkiem jest w *Ferdydurke* szkoła. W niej zaś o wiele istotniejsze od ciała pedagogicznego więzionego w szkolnym piekle przez dyrektora – które Gombrowicz opisuje ożywiając wspomnienie o Tuwimowskich *Mieszkańcach* – są procedury mnemoniczne, przywołujące koszmar przeszłości, w przeszłość wtrącające.

Tak oto Gombrowicz konstruuje retoryczną formułę resentymentów eksplorowanych już w *Pamiętniku*: resentymentowe „nie jestem w stanie zapomnieć" znajduje tym razem wsparcie w „sztuce pamięci"[37]. Incydentalnie pisarz ożywia ją przywołując w *Ferdydurke* paradygmaty łacińskiej gramatyki. W prawdziwy system zaś układa w scenach „pojedynku na miny" (Syfona z Miętusem) i w słynnej „lekcji polskiego", które łączy w jednej sekwencji.

Otóż reminiscencje z literatury romantycznej Gombrowicz osadza w tekstach będących przywołaniami (parodiami) scen z literatury postromantycznej, która w ten czy w inny sposób tradycję romantyczną podejmowała, kontynuowała bądź komentowała. Figury te mają dość wyraźny schemat obejmujący zarówno płaszczyznę stylistyczną, jak kompozycyjną, wszystkie bowiem Gombrowicz konstruuje metodą podstawienia[38]; odwołania do literatury postromantycznej stanowią ramę dla literatury romantycznej, a zarazem metatekstualny do niej komentarz.

W scenie „pojedynku na miny" Gombrowicz łączy w jednej sekwencji i parodiuje najbardziej bodaj znaną scenę z *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza i w tej se-

---

34/ Pomijam tu odniesienia historyczno-biograficzne. Przypomnę tylko, że komentatorzy są zgodni co do tego, że Pimko to satyryczny wizerunek Tadeusza Sinki.

35/ Zob. C.G. Jung *Psychology and Alchemy*, cz. III, ust. 173; oraz J. Campbell *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 65.

36/ „Pamięć zmarłych – rzekł Pimko – jest arką przymierza pomiędzy nowymi a starymi laty, podobnie jak i pieśń gminna (Mickiewicz)" (*F* 17).

37/ Dokładnie taką samą zależność można oczywiście wskazać w procedurach badawczych, np. we „wplywologii".

38/ O „metodzie podstawiania" jako głównym chwycie „gry prowadzonej przez pisarza z krytyką literacką" pisał w nieco innych odniesieniach Jarzębski (*Gra...*, s. 287).

kwencji osadza cytat z *Pieśni Sokołów* Jana Lama (muzyka Wilhelma Czerwińskiego). To podstawienie jest dość osobliwe. Pisarz w jednej scenie kondensuje do postaci schematu dość długą, parustronicową sekwencję tekstu powieści Sienkiewicza – fragment, w którym polskie rycerstwo śpiewa *Bogurodzicę* i scenę, w której rozgrywa się walka o zagrożoną przez Krzyżaków – jak pisze Sienkiewicz – „świętą dla wszystkich wojsk chorągiew krakowską z orłem w koronie"[39]. Oba fragmenty są w tekście *Krzyżaków* w istocie symetryczne, ich sensy skupiają się wokół symboli integrujących społeczność – wokół chorągwi z orłem i wokół pieśni. Gombrowicz eksponując motyw zagrożenia wykorzystuje Sienkiewiczowski schemat w kulminacyjnym momencie starcia uczniów; analogią do zagrożenia chorągwi jest zagrożenie wartości reprezentowanych przez Syfona i jego kolegów. W miejsce zagrożonej Sienkiewiczowskiej chorągwi wprowadza jednak pieśń i jest nią *Pieśń Sokołów*.

Obiektem parodystycznego szyderstwa są w tym wypadku nie tyle poszczególne teksty, ile styl ich odbioru czy może raczej wartości im przypisywane oraz ich funkcje w społecznym obiegu. W tym kontekście można powiedzieć, że figura podstawiania eksponuje mechanizm parodii, jest jej nośnikiem, ale równocześnie jest i obiektem parodii. Jest ona bowiem ikonicznym znakiem mechanizmu powstawania „bogoojczyźnianej ideologii". Ramą, w tym wypadku tekst *Krzyżaków*, jest znakiem paradygmatu myślenia, wartościowania i nauczania, który wykształciła recepcja romantyzmu. I ten właśnie paradygmat realizują na lekcjach kolejne pokolenia nauczycieli.

Najbardziej reprezentatywna jest jednak pod tym względem konstrukcja słynnej „lekcji polskiego". W tej scenie bowiem Gombrowicz łączy odwołania do literatury romantycznej z odwołaniami do literackich spadkobierców romantyzmu oraz z odwołaniami do pewnego modelu historii literatury jako dziedziny naukowej, jako przedmiotu nauczania i jako swego rodzaju „narodowego archiwum". W tym przypadku owa figura intertekstualności staje się poniekąd intertekstualną figurą historii literatury. Ilustruje ona bowiem zarówno historię literackiego motywu, który w historycznie zróżnicowanych realizacjach pojawia się w literaturze na przestrzeni stu z górą lat, ale i historię recepcji konkretnych tekstów oraz to, w jaki sposób owe teksty przeszłości literackiej funkcjonują we współczesności: jak są odczytywane, rozumiane i komentowane.

Otóż słynna „lekcja polskiego" jest parodią lekcji z *Syzyfowych prac* Stefana Żeromskiego, które stanowiły dla Gombrowicza pewien wzorzec powieści rozwojowej. Gombrowicz przejmuje schemat Żeromskiego z całym dobrodziejstwem inwentarza: tekst powieści Żeromskiego na przemian cytuje i parafrazuje i korzystając z pierwowzoru modeluje zarówno całe sytuacje, jak i postacie, poddając je osobliwej inwersji[40]. Nie chodzi oczywiście tylko o atmosferę szkolnej nudy czy

39/ Zob. H. Sienkiewicz *Krzyżacy*. Powieść historyczna. T. II, Warszawa 1958, w serii „Biblioteka Szkolna" (!), s. 465, 473.

40/ Z braku miejsca nie przytaczam zestawień.

o tępawego i zastraszonego nauczyciela. Jego portret (Sztetter-Bladaczka) Gombrowicz przenosi do swojej powieści w zasadzie bez zmian, a atmosferę nudy jedynie zagęszcza. Ważna jest całkowita inwersja odniesień do romantycznego repertuaru. W szkole Gombrowicza bowiem „lekcja polskiego" jest tak nudna, jak lekcja obowiązkowej łaciny u Żeromskiego. Gest buntu zaś, który w *Syzyfowych pracach* wyraża recytacja *Reduty Ordona*, znajduje w *Ferdydurke* ekspresję w niekanonicznej zgoła ekspresji powszechnej niemożności. U Żeromskiego kryzys zostaje zażegnany w geście potępienia polskości[41], u Gombrowicza – w akcie posłusznej recytacji wykładu historii literatury polskiej. Tajne zaś związki zakładane przez bohaterów Żeromskiego na wzór stowarzyszeń Filomatów i Filaretów wyradzają się u Gombrowicza w ugrupowania chłopców, których gesty są przede wszystkim przejawami tłumionego popędu seksualnego.

Tak oto tworzy Gombrowicz ramę dla haseł („orlę", „pacholę", „chłopię"), które odsyłają do twórczości Teofila Lenartowicza, Wincentego Pola, Bolesława Czerwińskiego, Kornela Ujejskiego czy Władysława Bełzy oraz do takich utworów, jak *Pachole hetmańskie*, *Pieśń o ziemi*, *Dumka*; *Skargi Jeremiego*; *Mazur za wolami*, *Jagoda*, *Marcin Borelowski Lelewel*; *Do moich druhów*, *Katechizm dziecka polskiego*; także pieśni: do *Marsza Sokołów* i do *Warszawianki*. Jest to repertuar, w którym gest przypomnienia narodowej tradycji jest tożsamy z gestem wskazania ojczystego krajobrazu. Projektuje on określoną rolę dla młodego słuchacza, który ma stać się niejako wykonawcą testamentu zapisanego w wierszu przez starego poetę-przewodnika. Te motywy i strategie ożywały w Polsce u zarania niepodległości. Utrwalił je np. Ignacy Chrzanowski w broszurze *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza"?*[42], będącej idealnym ucieleśnieniem stylu parodiowanego przez Gombrowicza, kultywowali zaś autorzy różnego rodzaju bryków i opracowań[43]. Tak oto pisarz przewrotnie podejmuje motyw „książek zbójeckich", a do tego perfidnie, bo dialektycznie zmierza w stronę tych obszarów, które tradycyjnie (choć nie w Polsce) eksplorowano badając przyczyny szaleństwa Don Kichota oraz te, które doprowadziły do śmierci Emmy Bovary. Czyżby więc dno piekła literatury wybrukowane było u Gombrowicza dziełami polskich romantyków?

W *Boskiej komedii* kres wędrówki wyznacza myśl o wiekuistym porządku i o boskiej *caritas*. U Gombrowicza jest ona bezkresnym dążeniem. Józio nie może ostatecznie oddać się pod opiekę św. Bernarda z Clairvaux, który afirmowałby działanie łaski Bożej. Pod koniec powieści czeka na niego wyrwana z *Pana Tadeusza*

41/ Mowa o lekcji, w trakcie której Marcin Borowicz (przed przemianą) posłusznie poddaje się indoktrynacji i opowiada się za opluwającym Polaków dyr. Kostriulewem (S. Żeromski, *Syzyfowe prace* Warszawa 1979, s. 204-205).

42/ I. Chrzanowski *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza"? Odczyt popularny*, wygłoszony w Warszawie w Uniwersytecie Ludowym Polskiej Macierzy Szkolnej w roku 1907. Wydanie Siódme. Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1929.

43/ Zob. np. *Wypracowania maturyczne z literatury polskiej*, oprac. dla abiturientów i eksternów prof. dr Stanisław Żurkowski. Nakład i własność Księgarni Wydaw. I Sortym. St. Kohlera Spadkobierców, Lwów (bd. – prawdopodobnie lata dwudzieste).

i po Sienkiewiczowsku podkolorowana Zosia, która ani z erotyzmem, ani z zapowiedzią miłości niebiańskiej nic wspólnego mieć nie może, skoro budzi wstręt. Tak oto zredukowanie dążeń ludzkich do jednego porządku ziemskiego i żądanie uznania dla własnych patologii sprawia, że człowiek może odnieść swe poczynania wyłącznie do drugiego człowieka, on jest jego rozpaczą i nadzieją, świat międzyludzki zaś – niebem i piekłem – miejscem, które więzi, a zarazem łudzi obietnicą wyzwolenia – świeckiego zbawienia. Stąd też zamiast ustawicznego wznoszenia się, wędrówki pod górę, pojawia się u Gombrowicza niekończący się, dialektyczny ruch pożerającej wszelką inność świadomości. Bo też i motyw wędrówki jest inny.

W *Boskiej komedii* poeta dąży do Boga poprzez miłość. Gombrowicz zaś (i jego bohaterowie), jak wiadomo z *Pamiętnika*, choć gorąco pragnie samej miłości, autentycznego zbliżenia z drugim człowiekiem, to nie może swego marzenia ziścić. Nie może zatem być mowy u polskiego pisarza o mistycznej drodze, którą wytyczył św. Bernard, a którą odnalazł w swoim dziele Dante. Józio owszem, odczuwa własną słabość, ma poczucie własnej nicości, ale już nie doznaje miłości w różnych jej formach. Jego udziałem natomiast stają się pożądania, które nie znajdują ujścia i owocują natręctwem *voyeueryzmu*. Miast bojaźni bożej jest lęk przed drugim człowiekiem, nie ma też wobec tego siły, która doprowadziłaby Gombrowiczowskiego bohatera do mistycznej kontemplacji Boga[44]. O ile bowiem miłość była dla Dantego źródłem wartości i to za jej sprawą stał się on poetą[45], o tyle Gombrowicz, któremu „Miłość została [...] odebrana na zawsze i od samego zarania"[46], czerpał swe twórcze natchnienia z poczucia elementarnego niespełnienia w sferze uczuć, czego dobitnym świadectwem jest *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Inny też wobec tego stosunek nawiązuje ze swoim Wergiliuszem i inaczej kończy wędrówkę – zamiast miłości, „co wprawia w ruch słońce i gwiazdy" (*BK* R33, 145), zamiast słońca i metafizyki światła, które, jak u św. Tomasza świat opromienia, u Gombrowicza wschodzi „pupa"[47].

Ale tutaj parodia chyba zrywa swój alians z satyrą. Gombrowicza, owszem, bardzo interesuje maszynka dialektyki i hermeneutyczne pokłady, które odsłania w świecie tekstów, ale też uruchamia ona nieobliczalne procesy i w końcu sam pi-

---

44/ K. Morawski *Dante Alighieri...*, s. 244.

45/ Zob. E. Gilson, *Dante et la philosophie...*, s. 61, 62.

46/ (*Rozmowy z Dominikiem de Roux*, w: *Dziennik 1967-1969*, *Dzieła*, t. X. Redakcja naukowa tekstu Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Kraków 1992, s. 23). W innym miejscu wyznaje pisarz: „Na progu trzydziestki nie miałem za sobą jednej normalnej miłości. Z przyczyn mi nieznanych nie chciałem miłości i nawet jej nienawidziłem..., tamże, s. 43.

47/ Właśnie w kontekście dzieła Dantego zakończenie powieści Gombrowicza interpretują Hanjo Berressem i Ulrich Prill, ... *die entbrannten Degenspitzen /Von mächt'gen Gegnern... Witold Gombrowicz' Lectura Dantis*. „Arcadia" Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft. 1993, Band 28, Heft 1. Walter de Gruyter. Berlin, New York, s. 52. Jest to bez wątpienia najciekawsze studium poświęcone odniesieniom Gombrowicza do Dantego, jakkolwiek nie uwzględnia niezmiernie istotnych polskich kontekstów tego nawiązania i w ogóle zagadnienia „rekontekstualizacji" Dantego we współczesności.

sarz staje się obiektem jej działania, jak gdyby odpoznaje po czasie głębszy sens własnych zamysłów. Choćby tych, które towarzyszyły intencji przywołania cytatu ze Słowackiego, w pierwszej wersji powieści („kochanko pierwszych dni"), poety który chętnie sięgał po Dantego; tych intencji, które zdecydowały o wprowadzeniu do *Ferdydurke* cytatu z *Przedświtu* Krasińskiego, któremu patronuje Dante przywołany również w nieobcym Gombrowiczowi *Niedokończonym poemacie*; wreszcie tych, które pobudziły myśl o przywołaniu samego Dantego. Gombrowicz, owszem, wpisuje się w bogatą tradycję, która angażowała Dantejskie motywy w utworach satyrycznych, równocześnie jednak przez całe życie nie może się opędzić od myśli o wielkim arcydziele. Co więcej, w samej *Ferdydurke* (w przedwojennej wersji), gdzie prawie jak T.S. Eliot bądź komentujący go w Polsce w latach dwudziestych i trzydziestych Wacław Borowy, rozprawia o arcydzielności i indywidualności twórczej, łatwo wychwycić hermeneutyczny zamysł, którego monumentem jest właśnie *Boska komedia*, a który streszczał się w wyodrębnieniu czterech sensów[48]. I wreszcie traktujący o piekle esej *O Dantem*, pisany wszak przez pisarza stojącego nad grobem, to coś więcej niż tylko prowokacja estetyczno-obyczajowa, coś więcej aniżeli „dialektyka odrzucenia i przyswojenia". W eseju *O Dantem* skandaliczne jest dla Gombrowicza samo piekło – tym razem niedostępne zachłannej dialektyce międzyludzkich zależności.

I chyba podobnie jest z niektórymi utworami romantyków. Przecież mimo krytyki literatury polskiej, zawartej w *Dzienniku* – często bardzo powierzchownej i obliczonej na efekt – pewne wątki osobliwie u autora *Ferdydurke* ożywają. Wystarczy przypomnieć *Odę do młodości*, której literacki paradygmat reprezentowany w *Ferdydurke* utworami epigońskimi i drugorzędnymi, Gombrowicz poddaje parodystyczno-satyrycznemu egzorcyzmowi. Zupełnie jakby chciał w nowym wcieleniu ożywić rewolucyjne impulsy.

48/ To zagadnienie omawiam w osobno przygotowywanym szkicu.

Maria DELAPERRIÈRE

Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza

Czym jest właściwie „kościół międzyludzki" Gombrowicza? Najlepiej go zdefiniował sam autor, mówiąc o tworzeniu się „człowieka przez człowieka", o nieskończonych kombinacjach relacyjnych, o bezustannym rozsadzaniu norm „nie duchem", lecz „spiskiem spółkujących ciał stwarzających wariant"[1], słowem, o dynamice procesów międzyludzkich jako jedynego źródła odwołań wartościujących pojedynczą egzystencję. Najbardziej oczywistym tego przykładem jest dramat Henryka w *Ślubie* – tekście, w którym „kościół międzyludzki" zostaje po raz pierwszy przywołany *explicite*. Niemniej sam proces relacyjny, do którego Gombrowicz powraca we wszystkich swoich utworach, kryje w sobie jeszcze inne sensy, wielokrotnie sygnalizowane, ale których nigdy Gombrowicz nie sformułował wyraźnie. Chodzi o stosunek osobowych procesów interakcyjnych do zjawiska interakcji masowych, do kolektywizmu i jego tendencji totalitarnych. Oczywiście należy z góry zastrzec, że sam Gombrowicz nie rozpatrywał aporii „kościoła międzyludzkiego" z punktu widzenia totalitaryzmu lub ściślej – nie robił tego w sposób jednoznaczny. „Kościół międzyludzki" znajduje się pod wieloma względami na antypodach totalitaryzmu jako systemu zamkniętego i zdominowanego przez konkretną ideologię, ale nie znaczy to wcale, by wyrastał bezpośrednio z reakcji na konkretne (faszystowskie lub stalinowskie) doświadczenie totalitarystyczne. Żyjąc z dala od Polski, Gombrowicz śledził z dystansu tworzenie się nowego systemu, nie brał też udziału w ideologicznych dyskusjach emigracyjnych opozycjonistów. Kolektywizm, masa, ilość napawały go zawsze przerażeniem, a na totalitaryzm komunistyczny reagował przede wszystkim jako artysta:

> nieraz łapię się na tym – wyznawał w *Dzienniku* – że choćbym dał się pociągnąć moim, czasem silnym, sympatiom do pewnych dokonań tam, za kurtyną, jako artysta muszę być

1/ W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1966*, Paryż 1984, s. 34.

antykomunistą, czyli innymi słowy, że mógłbym być komunistą tylko rezygnując z porcji mojego człowieczeństwa, która wyraża się w sztuce.[2]

Równocześnie zachowywał dystans w stosunku do postulatów emigracyjnej prawicy, dopatrując się w jej fanatyzmie swoistej formy zafascynowania komunizmem![3] Wznosząc się świadomie ponad wszelką koniunkturę, urastał do roli mentora *à rebours*, która w tamtym okresie przysparzała mu zapewne więcej wrogów niż zwolenników:

Komunizm? Antykomunizm? Nie, to zostawmy na razie na boku. Nie idzie o to, abyście byli komunistami lub anty... idzie o to, żebyście po prostu byli...[4]

W rzeczywistości traktował komunizm jako jeszcze jedną, choć bez wątpienia największą, bo najbardziej zakłamaną mistyfikację XX wieku, która doprowadziła, jak pisał w *Dzienniku* (cytując Marcina Bubera,) do „bankructwa wszelkiej filozofii kolektywistycznej, głoszącej, że jednostka jest funkcją mas"[5]. W takiej dopiero perspektywie jasne się staje, że zasadniczym problemem filozoficznym była dla Gombrowicza nie tyle sama ideologia komunistyczna, która, jak każda inna, musi ulec wyczerpaniu, ile sam system kolektywistyczny, który tę ideologię wyprzedza i w niej znajduje ostateczną sankcję. W rezultacie Gombrowicz skłaniał się ku lewicy, dopóki była ona, jak to trafnie sformułował Jeleński, „buntem, negacją, subwersją i antykonformizmem"[6], ale gdy tylko zaczęła zastygać w ideologię „konstruktywną" i opanowywać taki czy inny sektor kultury, musiał ją zwalczać w imię nie tyle ideałów politycznych, co własnej zdroworozsądkowej pragmatyki. W latach pięćdziesiątych na pierwszych kartkach *Dziennika* w odpowiedzi na modne wtedy na Zachodzie dzieło *Le Communisme* Dionysa Mascolo pisze:

Cała dialektyka rozwoju, stawania się, uzależniania, jest tu subtelnym kłamstwem mającym przysłonić jedyną istotną żądzę – skończoności. Rozwala formę po to, aby nadać nową formę – istnieć bez formy nie może – i, jaka by nie była ta forma, z chwilą gdy ją wybrał, musi doprowadzić ją do pełnego urzeczywistnienia. Dlaczego powiedział A? Nie wiadomo. Ale gdy powiedział A, musi powiedzieć B.[7]

Trudno o wyrazistszą demonstrację mechanizmów totalitarystycznych, a jej autorem mógłby być równie dobrze na przykład Mrożek! Tylko że to, co u Mrożka wypływało z kontaktu z rzeczywistością referencjalną bezpośrednio odwołującą

2/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1984, s. 232.

3/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, Paryż 1984, s. 41.

4/ Tamże, s. 276.

5/ Tamże, s. 32.

6/ K. Jeleński *Od boskości do nagości*, w: *Iwona księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1995, s. 356.

7/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 118.

się do systemu komunistycznego, u Gombrowicza było wytworem jego własnego zmagania się z formą, której nieuniknioną presję odczuł najpierw na sobie! Toteż bunt jego będzie „buntem na własny osobisty rachunek, a nie w imię ideałów przychodzących z zewnątrz"[8].

W ten sposób dochodzimy do zasadniczego paradoksu: Gombrowicz, który nigdy nie napisał dzieła wyrastającego bezpośrednio z doświadczenia totalitarnego, przez sam akt zapisu odsłaniał najgłębiej ukryte mechanizmy znajdujące się u źródeł społecznej alienacji. Robił to przede wszystkim w odniesieniu do siebie: w swoich autopowieściach był zarazem autorem-narratorem i bohaterem, subiektem i obiektem własnych eksperymentów. Wystarczy jednak, by Witold posunął się o jeden roztańczony krok dalej, a odsłania się przed nim natychmiast cały kościół międzyludzkich relacji, gestów, akcji i masek. Krok ten prowadzi przede wszystkim w stronę teatru jako formy estetycznej, która dużo wyraziściej niż narracja może ukazać *gestus* społeczny odbierany przez zbiorowość *in statu nascendi*.

Dramatyczność uteatralizowana

Gombrowicz miał szczególnie silnie rozwinięte poczucie dramatyczności, które się przejawiało – jak słusznie zauważa Jan Błoński – w samym „niedookreśleniu procesów i działań"[9]. Dorzućmy, że ta dramatyczność Gombrowiczowska jest nie tylko niedookreślona, ale rozluźniona przez zabiegi czysto teatralizacyjne, do których twórca przywiązuje dużo większą wagę niż do porządku następujących po sobie wydarzeń.

Dramatyczność w znaczeniu tradycyjnym odwołuje się do przyczynowości (los czy przypadek to siły, które wyjaśniają i „usprawiedliwiają" następstwo interakcyjnych działań), teatralizacja przeciwnie – kładzie nacisk na iluzję przedstawienia, której w nowoczesnym teatrze odpowiada iluzja rzeczywistości. Gdy pojawiające się w dramatach Gombrowicza postacie nawzajem się kreują, zarażają się sobą, wykrysztalają się wzajemnie i alienują, wymieniając maski, imitując gesty i służąc sobie nawzajem za lustro, to już nie tylko o dramatyzacje wydarzeń chodzi, ale o samą grę teatralną, którą scena rzutuje na publiczność.

Gombrowicz znalazł w dramacie nowoczesnym to, czego najbardziej instynktownie poszukiwał, mianowicie teatralność w stanie czystym, która oddalając się od psychologizującej *mimesis* sprawia, że już nie świat rzeczywisty przeobraża się w teatr, ale teatr, negując własną iluzję, staje się światem. Proces teatralizacyjny wpisuje się w przeobrażenia awangardowe, które polegały na wyniesieniu znaczącego nad znaczone (w poezji) lub struktury narracyjnej nad treść (w prozie). W teatrze odpowiada tym doświadczeniom Pirandellowska zasada „teatru w teatrze", która wprawdzie korzeniami sięga do komedii *dell'arte*, ale w ujęciu nowoczesnym staje się świadomym zabiegiem denegacyjnym. Sam Gombrowicz odnosił się do Pirandella ze zwykłą mu rezerwą, niemniej trudno nie zauważyć pewnych

8/ J. Jarzębski *„Polskie włości". W Polsce, czyli wszędzie*, PEN 1992, s. 23.

9/ J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 258.

uderzających między nimi analogii, zwłaszcza gdy Pirandello przekłada nad rzeczywistość samą świadomość tej rzeczywistości:

> Dramat, proszę Państwa, rozgrywa się całkowicie wewnątrz świadomości, polega na uprzytomnieniu sobie, że każdemu z nas wydaje się tylko, że jest jednostką, a tymczasem jest setką; jest milionem i reprezentuje tyleż postaci, ile jest w nim potencjalnych twórczych możliwości... jedna postać sprawia, że jest tym – że właśnie, druga, że jest kimś innym...[10]

Gombrowicz odpowiada mu echem:

> wszystko dokonywa się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się ze sobą, narzucają sobie nawzajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony.[11]

Nie wolno jednak zapominać, że u Pirandella dialektyka kłamstwa i prawdy nie przekracza granic sceny i dopiero egzystencjaliści nasycili Pirandellowską formę odpowiednimi treściami filozoficznymi, pozbawiając się tym samym pełnej swobody twórczej, którą Gombrowicz cenił sobie nade wszystko. Toteż w teatrze Gombrowicza nie odnajdziemy śladów metafizycznej alegorii Sartre'owskiego piekła ani bezsensu oczekiwania na nieistniejącego Godota. Czytamy w *Dzienniku*:

> Kiedy mówicie mi, egzystencjaliści, o świadomości, lęku, nicości, wybucham śmiechem nie dlatego, abym się z wami nie zgadzał, lecz dlatego, że z wami muszę się zgodzić. Zgodziłem się i oto – nic się nie stało. Zgodziłem się, a nic we mnie nie zmieniło się ani na jotę: świadomość, którą zastrzyknęliście memu życiu, weszła mi w krew, ona momentalnie stała się życiem i teraz trzęsie mną w podrygach chichotu prastary triumf żywiołu. Dlaczego zmuszony jestem śmiać się? Dlatego po prostu, że w świadomości również się wyżywam. Śmieję się, ponieważ rozkoszuję się lękiem, bawię się nicością i igram z odpowiedzialnością, a śmierci nie ma.[12]

Gombrowicz broni się skutecznie przed absurdem metafizycznym, przenosząc akcenty twórcze z metafizyki na antropologię. Celem, w który mierzy, jest nie tyle puste niebo, ile człowiek – twórca absurdu i jego ofiara, śmieszny i tragiczny w swoim borykaniu się z formą. Tu chciałoby się zaliczyć Gombrowicza do paradygmatu dramaturgów-dysydentów, takich jak Határ, Mrożek, Różewicz, Havel. Ale i takie zestawienie jest dość ryzykowne, bo Gombrowicz zaczął pisać swoje dramaty dużo wcześniej niż oni, toteż pojawiającego się w jego dramatach absurdu nie da się określić Esslinowskim mianem „absurdu stosowanego"[13]; po drugie, Gombrowicz nie inspiruje się kontekstem rzeczywistym, ale, jak słusznie zauważa Ja-

---

10/ Cyt. za: B. Dort *Théâtres, essais*, Paryż 1974, s. 68.

11/ W. Gombrowicz *Ślub*, Kraków 1995, s. 99.

12/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 243.

13/ M. Esslin *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, 1972.

rzębski, próbuje „przedrzeć się przez Nierzeczywistość do rzeczywistości" stosując metodę pisarską, która polega już nie na opisie tej rzeczywistości, lecz na „zapisie doświadczenia poznawczego, zawierającego w sobie zarówno percepcje, jak i kreacje"[14]. W ten sposób tworzy teatr jedyny w swoim rodzaju, który nie podchodzi ani pod kanony zachodniego, ani wschodnioeuropejskiego teatru absurdu. Teatrowi zachodniemu przeciwstawia Gombrowicz niezwykłą proliferację form i antynihilistyczny witalizm, wschodnioeuropejskiemu – swoistą abstrakcję polegającą na parodiowaniu nie tyle konkretnej rzeczywistości, ile istniejących już w tradycji teatralnej form. Gombrowicz przemieszcza akcenty, rezygnuje świadomie z metafizycznych odniesień, przenosząc się całkowicie na płaszczyznę interakcyjnych procesów horyzontalnych. Nie przekazuje prawd aksjologicznych nie dlatego, by świat wartości go nie interesował, ale dlatego, że nie dają się już one sprowadzić do jednego nadrzędnego systemu. Tu rysuje się sedno strategii teatralizacyjnej, która polega na ciągłym obnażaniu, destrukcji i metamorfozie schematów społecznych, ideologicznych i kulturowych.

Mnogość czy pojedynczość?

Już *Iwona księżniczka Burgunda* (1939) zawiera pierwsze sygnały zabiegów teatralizacyjnych, które zaczynają funkcjonować same w sobie, nie odwołując się do żadnej konkretnej rzeczywistości. Mikrospołeczeństwo fikcyjnego królestwa scalają zachowania stereotypowe: reguła dworska, hierarchia rodzinna, frazeologia. Pojawienie się Iwony, której sposób bycia wymyka się przyjętym zasadom, intryguje otoczenie, ale nie zawiązuje jeszcze dramatu. Następuje to dopiero wtedy, gdy oświadczyny księcia Filipa wywołują serię działań interakcyjnych, w które Iwona zostaje wbrew jej woli wciągnięta, ale którym się skutecznie opiera. Sugerowana w dramacie monstrualność Iwony polega nie tyle na brzydocie (która chyba jest względna, skoro dworzanin Innocenty w niej się zakochuje), ile na zupełnym braku reakcji na grę relacyjną, scalającą dworski mikrokosmos. Toteż Iwonę trzeba wyeliminować z gry społecznej nie tylko dlatego, że się do niej nie nadaje, ale przede wszystkim dlatego, że brak jakichkolwiek działań z jej strony demobilizuje grę innych. Iwona musi zginąć, bo takie są prawa normalizacji. Jej spektakularna śmierć przez udławienie jest już tylko logicznym następstwem zakłócenia relacyjnego porządku społecznego, do którego trzeba koniecznie powrócić.

Czy ten nawrót jest tutaj możliwy? Śmierć jako kara odwołuje się z reguły do porządku kosmicznego i oznacza powrót do utraconego sensu. Ale Iwona nie jest winna, więc nie podlega karze ani zresztą żadnej innej ocenie. Iwona jest po prostu „obca". O „strategii obcego" u Gombrowicza jako o jednym z kluczowych zabiegów prowadzących do „demaskowania sztuczności i umowności zjawisk uznawanych przez innych za samo przez się zrozumiałe" pisał już wnikliwie Ryszard Nycz, powołując się na Bachtinowskie studium o błaznach i szaleńcach[15]. Należy

14/ J. Jarzębski *„Między «realizmem» a «prawdą»"*, w: *W Polsce, czyli...*, s. 113.

15/ R. Nycz *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 86.

do nich bezsprzecznie Henryk ze *Ślubu*, Puto z *Trans-Atlantyku*, Leon z *Kosmosu*, Fryderyk z *Pornografii* i przede wszystkim sam Witold powracający w różnych literackich kontekstach. Sprawa Iwony jest jednak bardziej skomplikowana. Iwona nie jest szalona, trudno też ją nazwać Bachtinowską „bohaterką swobodnych improwizacji". Współcześni socjolodzy powiedzieliby raczej, że jest odmienna (*différente*) lub „pojedyncza" (*singulière*). Jej odmienność jest sama w sobie subwersją, ponieważ podważa sens totalizujących zachowań otoczenia. Toteż jej śmierć mogłaby być ostatnim ratunkiem przed utratą społecznego sensu, gdyby to była śmierć wzniosła, utwierdzona Losem, który zapewniłby jej wymiar wertykalny. Tymczasem śmierć Iwony jest nijaka: nie wiadomo, czy zabija ją presja grupy (gdyby to można udowodnić, tragiczny sens śmierci byłby po części ocalony), czy przypadek (jako odwrotność Losu metafizycznego). Nijakość jej śmierci zostaje jeszcze wyjaskrawiona w ostatniej scenie, gdy skonsternowani dworzanie klękają przed jej zwłokami. Gest rytualny funkcjonuje sam w sobie, poza sensem i znaczeniem, jest jedynie gestem teatralnym, mającym na celu zatuszować absurd sytuacji, który tym wyraziściej ujawnia się w deformującym lustrze groteski.

Iwona jest postacią ambiwalentną. Jej interpretacje sceniczne są czasem krańcowe: przedstawiano ją już jako potwora, ale także jako alegorię Chrystusa. Patrząc na Iwonę z dzisiejszego punktu widzenia, można by dorzucić jeszcze jedną filiację: Iwona dziwnie przypomina *Pannę Nikt* Tomka Tryzny, wymykają się – podobnie jak Iwona – relacyjnej grze społecznej. Z kolei na totalizujące zachowania burgundzkiego dworu można spojrzeć z perspektywy współczesnych nauk Touraine'a, Bourdieu i Baudrillarda. pojedynczość Iwony rysuje się wtedy jako „gwałt anomalii", w którym Baudrillard dostrzega dzisiaj jedyną drogę oporu wobec gwałtu presji społecznych i politycznych, seksu, informacji itp.[16]

Wola mocy czy wola normy?

O ile w Iwonie odrębność bohaterki staje się czynnikiem dekonstruującym relacyjną siatkę zachowań międzyludzkich, w *Ślubie* dzieje się przeciwnie. Gombrowicz skupia się tu na samej konstrukcji horyzontalnych relacji. Iwona była na zewnątrz gry relacyjnej, Henryk znajduje się w samym środku procesów międzyludzkich, które w dodatku sam wywołuje. Znowu na scenie pojawia się dwór, aczkolwiek wiadomo, że jest to dwór potrójnie iluzyjny, ponieważ do zwykłej iluzji teatralnej dochodzi maskarada, którą odgrywają postaci sceniczne, a co więcej maskarada ta jest wytworem sennych rojeń samego Henryka. W takiej to przestrzeni rozhuśtanych sensów Gombrowicz snuje swój najgłębszy dramat o indywidualizmie i zbiorowości nawiązujący bezpośrednio do obrazu powojennych spustoszeń. Punktem wyjścia dramatu jest pomysł ratowania zatraconych wartości przez ucieczkę do tradycyjnego rytuału ślubu. Ale ślub ten jest już tylko parodią, znakiem pustym, pozbawionym znaczenia symbolicznego, bo nie odwołującym się do Instancji Najwyższej.

16/ J. Baudrillard *Le paroxyste indifférent*, Grasset 1997.

Dotychczas międzyludzkie działania pojawiały się w twórczości Gombrowicza jako czynniki identyfikacyjne, pozwalające komunikować się z drugim człowiekiem. W *Slubie* otwiera się nowa, głębsza perspektywa. U podstaw dramatu leży idea uświęcania związków międzyludzkich, a obficie cytowane motywy religijne są bez wątpienia parodią kościoła powszechnego[17]. Nie chodzi jednak tylko o samo działanie dekonstrukcyjne. Sam rytuał ślubu jest jedynie pierwszym sygnałem wyzwalającym bardzo skomplikowane procesy formotwórcze. Symbolika sakralna ogołocona z sensu religijnego wypełnia się natychmiast nową ciemną treścią sięgającą do złóż podświadomości i biologicznych instynktów. Taką funkcję pełni palec pijaka w parodystycznej ceremonii sakralizacyjnej:

PIJAK:
Czy widzisz
Palec ten? (*pokazuje palec*)
HENRYK:
Czy widzisz
Palec ten (*pokazuje palec*)
PIJAK:
Tak, widzę
Widzę palec!
HENRYK:
I ja też widzę!
O cóż za głębia, cóż za mądrość! Jakbym
w tysiącu widział się luster! Twój-mój palec!
PIJAK:
Mój-twój, twój-mój... między
To między nami! Czy chcesz bym cię palcem
Namaścił na kapłana?
PIJAK:
Owszem, bardzo chętnie.
HENRYK:
Owszem, bardzo chętnie.
(*Pijak chce go dotknąć*)
Znowu ten palec! Świnio!
PIJAK:
Świnio!
HENRYK:
Świnio!
On by się macał tylko![18]

17/ R. Fieguth *Słowo, sacrum i władza. Komentarz do „Slubu" Gombrowicza*, „Teksty Drugie" 1995 nr 1; zob. też W. Bolecki, recenzja książki J. Błońskiego *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, „Pamiętnik Literacki" 1995 z. 4.

18/ W. Gombrowicz *Ślub*, akt 2, s. 163-164.

Wyniesienie Henryka na króla dokonuje się od dołu, wymaga najpierw zejścia w ciemną prerefleksyjną sferę libido. Gest namaszczenia w kościele horyzontalnym zostaje wplątany w sieć impulsów zbiorowych, które łączą się jeszcze z zakazem, ale tylko na tyle, na ile przekraczanie zakazu (normy) uwydatnia ich siłę. Henryk sam nie mógłby zostać królem, przeszkadzałoby mu w tym jego głęboko zakotwiczone poczucie etyki (dziś powiedzielibyśmy raczej *habitus*). Może natomiast nim zostać, w miarę jak odkrywa, że czyny jego są amplifikowane i natychmiast sankcjonowane przez zbiorowość:

> Nędzne moje słowa
> Ale one echem się odbijają od was i różna
> Wasza powaga – powaga nie tego
> Kto mówi, a tego kto słucha[19]

Ale tu pojawia się aporia. Kiedy Henryk projektuje własne sny i gesty na drugiego człowieka, nie tylko w nim wzmacnia się i potężnieje, ale co więcej w procesie powielania naturalizuje własną wrażliwość etyczną. Sens tego naświetli sam Gombrowicz w polemice z Camusem:

> nie w sumieniu jednostki kryje się sprężyna działania, lecz w tym stosunku, który wytwarza się między nią a innymi ludźmi [...] grzech jest odwrotnie proporcjonalny do ilości ludzi, którzy mu się oddają...[20]

Granica między kościołem międzyludzkim a rodzącym się totalitaryzmem wydaje się tu dość krucha.

Dyktatura Formy

Ślub jest dziełem kluczowym Gombrowicza, pisanym w okresie kryzysu spowodowanego nie tylko osobistym losem wygnańca, ale także zasadniczymi zmianami cywilizacyjnymi. Pojawiające się ciemne siły i popędy, które współgrają z Formą, są jednak bezustannie przez Formę przezwyciężane.

> Jak ja się opanuję, kiedy jestem większy... od siebie?[21]

Zapytuje Ojciec przeobrażony w króla. Henryk od pewnego momentu nie panuje już nad swymi czynami, nie rozumie własnych słów:

> Słowa
> zdradziecko łączą się za plecami
> I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią[22]

19/ Tamże, s. 150.

20/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 61.

21/ W. Gombrowicz *Ślub*, akt 2, s. 175.

22/ Tamże, s. 171.

Hegemonia języka dążącego do zdominowania świadomości jednostkowej i zbiorowej to chyba najbardziej radykalna z form determinujących społeczną świadomość. Genialna intuicja Gombrowicza wyprzedza tu zarówno odkrycia z dziedziny psychoanalizy języka (Lacan) i komunikacji (Lévi-Strauss), ale zapowiada także współczesne badania nad totalizującą siłą języka masowego (Baudrillard)[23]. Język dyktuje i narzuca znaczenia, tworzy iluzje społeczne, które przybierają formę obowiązującego kodu i modelują zachowania indywidualne. „Słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas... stwarzają między nami rzeczywistości" – wyznaje Henryk[24]. Dzięki powtórzeniom, imitacji i powieleniu słowa nie tylko wzajemnie się uprawomocniają, ale, co więcej, sankcjonują abstrakcję władzy społecznej, ubezwłasnowolniając równocześnie tych, którzy tej władzy muszą się podporządkować. Charakterystyczna jest pod tym względem w *Ślubie* scena ostatniego dialogu między Henrykiem i Władkiem, w której właściwości ilokucyjne i performatywne języka pozwalają Henrykowi utwierdzić własny status dyktatora. Na jego rozkaz. Władek popełni samobójstwo, ale przedtem musi „przyznać się", że robi to z własnej i nieprzymuszonej woli:

> HENRYK: mój drogi władziu... nie, nie... to jest zbędne... ten wstęp jest niepotrzebny... ty musisz się zabić, bo mnie się tak zachciało. odpowiedz teraz, co wiesz.
> WŁADZIO: dobrze. jeżeli tego chcesz, to bardzo chętnie.[25]

Słowa Henryka, z chwilą gdy stają się słowami cudzymi, mają działanie samozwrotne, równocześnie język zapośrednicza dyktatorskie dążenia Henryka, służąc jego świadomości za alibi.

Należy jednak pamiętać, że akcja *Ślubu* toczy się w podświadomości Henryka, w stanie snu. Wydarzenia są urojone i paradoksalnie okazują się tym prawdziwsze, ponieważ, jak zauważa Błoński, wywołane mechanizmy nie napotykają „żadnego oporu w rzeczywistości fizycznej"[26]. W ten sposób Gombrowicz „sprawdza" nośność i zarazem wytrzymałość samej formy, doprowadza do absurdu mechanizm władzy, który właśnie przez swój abstrakcyjny, fantazmatyczny charakter można odnieść do różnych sytuacji rzeczywistych. Oczywiście nie znaczy to bynajmniej, by dramat Gombrowicza odnosił się do konkretnego systemu totalitarnego (na przykład do hitleryzmu lub stalinizmu), *Ślub* nie jest tanią alegorią. Niemniej rozpatrywane interakcyjnie procesy dziwnie się zbiegają z późniejszą analizą hitleryzmu, pojawiającą się w *Dzienniku*:

23/ J. Baudrillard *La Société de consommation: mythe et structures*, Paris 1970. zob. też: M. Mac Luhan *The Mechanical Bride*, Boston 1951; V. Packard *The Hidden Persuaders*, 1957; J. Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1961; H. Marcuse *One-Dimensional Man*, 1964; J.-P. Faye *Les langages totalitaires*, Paris 1972.

24/ W. Gombrowicz *Ślub*, s. 208.

25/ Tamże, s. 209.

26/ J. Błoński *Forma, śmiech...*, s. 114.

> On [Hitler] zasilony tą ilością ludzi, już rósł – ale nie był bynajmniej pewny ani swoich ludzi, ani siebie. [...] Zauważmy, że to wszystko bardzo jest podobne do teatru... do udawania... Hitler udawał odważniejszego niż był, aby innych zmusić do zespolenia się w tej grze – ale gra wywołała rzeczywistość i stworzyła fakty. Masy narodu, rzecz jasna, nie chwytają tej mistyfikacji, one sądzą Hitlera według czynów jego – i oto wielomilionowy naród cofa się w lęku przed druzgocącą wolą wodza. Wódz staje się wielki. Dziwna to wielkość. Jest to spotężnienie do niewiarygodnych rozmiarów, nieskończenie zdumiewające [...]. Hitlerowi wszystko urasta w rękach, ale on sam jest taki, jaki był, zwykły, ze wszystkimi swymi słabościami; to karzeł, który objawia się jak Goliat; to pospolity człowiek, który od zewnątrz jest Bogiem; to miękka dłoń ludzka, uderzająca jak maczuga. I Hitler jest teraz w szponach Wielkiego Hitlera.[27]

Oczywiście Henryk nie jest Hitlerem (a jeszcze mniej Stalinem), ale wypowiedź Gombrowicza rzuca światło na najistotniejsze aporie procesów relacyjnych. Henryk nie jest Hitlerem, bo (na szczęście) przegrywa, zanim przerodzi się całkowicie w zbrodniczego tyrana. Sztuka mogłaby się zakończyć równie dobrze na sposób *Artura Ui* Brechta – triumfem dyktatury totalitarnej, ale dramat Henryka przy całym rozpętaniu ubezwłasnowolniającej formy jest dramatem świadomości, która procesom totalizującym przeciwstawia dynamizm interakcji pojętej jako siła kreująca:

> Człowiek poprzez człowieka. Człowiek względem człowieka. Człowiek stwarzany człowiekiem. Człowiek spotęgowany człowiekiem. Czy to moje złudzenie, czy widzę w tym utajoną rzeczywistość?[28]

Utopia czy rzeczywistość? Nie da się odpowiedzieć jednoznacznie. Sam Nietzscheański żywioł „kościoła międzyludzkiego" znajduje się dużo bliżej egzystencjalistycznego dążenia do „bytu dla siebie" niż społecznej totalizacji. Aporie pojawiają się wtedy, gdy spotęgowanie przeradza się w pomnożenie, reaktywność w rewersyjność, indywidualizm w kolektywizm, siły reakcyjne w grę form. Gombrowicz nie dochodzi w *Ślubie* do takich wniosków, ale ujawnia je jakby w stanie wirtualnym. Współczesna socjologia dokona reszty.

Wobec Historii

Z socjologicznego punktu widzenia *Ślub* reprezentuje fazę przejściową: Henryk ulega działaniu Formy, ale jest jeszcze głównym motorem rodzących się interakcji. Zasadniczy zwrot następuje w *Operetce*, którą poprzedza niedokończona *Historia*. W świetle naszych rozważań ten pierwszy nieukończony szkic dramatu zasługuje na szczególną uwagę. Jest to jedyny tekst, w którym Gombrowicz próbował „zahaczać" o historię wydarzeniową, wprowadzając na scenę Piłsudskiego. Przewidywał

27/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, s. 85–86.

28/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 32.

także scenę dialogu między Hitlerem i Stalinem. W wersji następnej te sygnały historyczne zostaną całkowicie usunięte. Być może, Gombrowicz zorientował się, że imperatywy faktograficzne są całkowicie sprzeczne z jego własną koncepcją twórczą. Niemniej już w tych pierwszych fragmentach jesteśmy świadkami swoistego egzorcyzmu dokonywanego na Historii, a czyni to Witold, krnąbrny bosonóg, który w onirycznej inkantacji werbalnej opiera się z uporem biegowi wydarzeń:

> Hitler nie istnieje,
> Hitlera nie ma
> Ach gdyby można było wykryć,
> Ze nie ma Hitlera![29]

Egzorcyzmowanym jest sam Hitler, który zainstalował się w świadomości zbiorowej nie tylko jako rzeczywisty dyktator, ale jako symbol nieuniknionych procesów alienacyjnych: kontaminacji, imitacji i społecznego powielania faszystowsko-nacjonalistycznych stereotypów. Chyba po raz pierwszy Gombrowicz dotyka problemu totalitaryzmu w sposób równie doraźny:

> Jedyne, co może nas zbawić.
> To ucieczka z tego więzienia
> W jakim jesteśmy zamknięci.
> [...]
> Jesteśmy w potrzasku
> Jesteśmy skazani na zagładę!
> Jedyne co nas może uratować
> To ucieczka z nas samych.[30]

Słowa nie wydają się nowe. Przychodzi na myśl Witkacy. To, że chodzi o świadome nawiązanie do autora *Szewców*, zdają się potwierdzać liczne aluzje i motywy pojawiające się zarówno w *Historii*, jak i w *Operetce*. W *Szewcach remedium* na niedosyt jest zaciekła praca, a symbolem jej jest but „jako wytwór pracy i zarazem przedmiot kontemplacji filozoficznej: but sam w sobie". U Gombrowicza we fragmentach *Historii* pojawia się but historyczny Piłsudskiego, któremu przeciwstawia się bosonogi Witold. Podobnie słynny słowotok metafizycznie razmamłanych bohaterów Witkiewicza znajduje odpowiednik w błazeńskiej paplaninie jadnakowo znijaczonych panów i lokajów z *Operetki*. Ale historyczny absurd Witkiewicza jest nieco innej natury. *Szewcy* nawiązują bezpośrednio do przedwojennego kontekstu historycznego, łącząc procesy totalizacyjne z katastrofizmem metafizycznym. *Historia* i *Operetka* powstają w okresie, kiedy profetyczny katastrofizm zastąpiło kon-

29/ K. Jeleński *Od boskości...*, s. 365.

30/ Tamże, akt III, fragment 15.

kretne doświadczenie historyczne a komunizm pozbawił Historię dramatycznego węzła. I wprawdzie lokaje czyszczą językami pańskie buty z taką samą zaciekłością, jak Witkiewiczowscy szewcy walili w kopyta, ale zaciekłość lizania nie dramatyzuje historii, jest jedynie gestem identyfikacyjnym – utwierdzającym lokajską tożsamość operetkowego chóru. Podobnie w finale *Operetki* modne stroje przeobrażają się wprawdzie w mundury i maski gazowe, a bal przeradza w rewolucję, ale rewolucja nie wychodzi poza konwencję maskarady, której akcesoria rozproszy kolejny wiatr Historii. Tu dochodzimy do ostatecznego paradoksu: lęk przed Formą jest zarazem lękiem przed jej utratą. Jak stwierdza przenikliwie Jan Błoński, w *Operetce*

> przesyt łączy się paradoksalnie z niedosytem: zmęczenie znakami, symbolami, formami, które przyswoiło się i wyczerpało – z lękiem, że braknie symboli i kostiumów nowych, które pozwolą dalej panować nad historią[31]

W stronę „miękkiego" totalitaryzmu

Na osobną uwagę zasługuje jednak końcowa scena *Operetki*, w której naga Albertynka powstaje z martwych jako symbol wiecznej młodości. W Albertynce dopatrywano się wielokrotnie ostatecznej repliki na pozór i maskaradę społeczną w imię autentyczności i bezustannej odnowy. Czy rzeczywiście taka była intencja autora? Albertynka jest piękna, ale psychicznie i intelektualnie pusta. Dlaczego jej właśnie miałby Gombrowicz powierzać misję ratowania autentyczności podmiotowej? Jej nagość niczego jeszcze nie rozwiązuje, odwraca jedynie uwagę od katastrofy. Co więcej, gdy spojrzeć na Albertynkę „ponowocześnie", okazuje się, że nagość i młodość nie są już atrybutami autentyczności: nagość stała się modą przezierającą triumfalnie z okładek magazynów, reklam, i innych shows internetowych. Także młodość w epoce *jeunisme'u*[32] nie zwiastuje już fermentu odnowy w kościele międzyludzkim, ale przeobraża się w imperatyw społeczny, który narzuca się dziś społecznej masie nie wyłączając starców. I choć w świecie *Operetki* moda stała się groźna dopiero wtedy, gdy przystroiła się w znaki ideologiczno-polityczne, wiadomo, że w społeczeństwie egalitarnym sama w sobie jest już zagrożeniem dla tożsamości. Gombrowicz i tu zdaje się wyprzedzać postmodernistycznych myślicieli dopatrujących się w modzie naczelnej racji bytu masowego. W poprzednich dramatach postacie sceniczne przeżywały rozdźwięk między świadomością podmiotu głębinowego a podmiotem relacyjnym. W *Operetce* takiego rozdziału już nie ma. Bohaterzy nie przeglądają się już w żadnym lustrze. Albertynka jest wprawdzie sobą, ale tylko w tym znaczeniu, jakie jej nadaje całkowita zgodność jej samej z własnym obrazem. Przypominają się słowa Baudrillarda o nowo-

---

31/ J. Błoński *Forma, śmiech...*, s. 191.

32/ *Jeunisme* – stereotyp młodości narzucony ponowoczesnemu społeczeństwu przez środki masowego przekazu.

czesnej cywilizacji, w której „nie ma już zabiegów identyfikacyjnych, bo nie ma konfrontacji, nie ma lustra, bo zastąpione zostało ekranem video"[33].

Gombrowicz odsłania układy totalizujące, które nie są wprawdzie związane z konkretnym systemem politycznym, ale stanowią potencjalne zagrożenie dla wszystkich społeczeństw nowoczesnych. Postawa Gombrowicza wobec absurdu totalitarnego wyłania się najpierw jak instynktowny protest, pobudza jego siły reaktywne, podnieca jego wenę nietzscheanską, która popycha go do ciągłego egzystencjalnego samospełnienia. W teatrze Mrożka, Różewicza, Havla absurd ukazywał się jako nieuchronna konsekwencja kolektywizmu. Gombrowicz przeciwnie, chwyta absurd u korzeni, przyłapuje rzeczywistość na gorącym uczynku przekształcania sensów w nonsens. W 1957 roku notował w Dzienniku:

> Ludzie się spiętrzyli. Wytworzyły się ciśnienia. Powstał kształt, mający własną rację i własną logikę. Idea służy już tylko jako pozór; to fasada, za którą dokonuje się opętanie człowieka człowiekiem, stwarzające naprzód, a dopiero potem pytające o sens...[34]

Stwarzanie wyprzedzające sens to zasada funkcjonowania wszystkich społeczeństw egalitarnych. (Wiedzieli już o tym Montesquieu, Tocqueville, Spengler...). Gombrowicz nie tworzy wprawdzie anty-systemu, który by miał się przeciwstawiać procesom systemizacji, nie proponuje żadnych konkretnych rozwiązań. Jako artysta ujawnia jedynie aporie, które biorą początek w nowoczesnej dynamice międzyludzkich działań indywidualnych, a kończą się na społecznej entropii, rodzą się z woli samospełnienia podmiotu, a prowadzą do „miękkiego totalitaryzmu". W którym miejscu należy przerwać niekończący się łańcuch zachodzących na siebie procesów indywidualnych i społecznych? Jak uchronić pojedynczość ? Gombrowicz na to pytanie nie odpowiada, bo odpowiedzieć nie może. Podsuwa nam „kreacyjno-percepcyjny zapis własnego doświadczenia poznawczego"[35], a reszta jest sprawą interpretacji.

33/ J. Baudrillard *Le paroxyste...*, s. 85.

34/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, s. 86.

35/ J. Jarzębski *„Polskie włości"...*.

Edward FIAŁA

Transgresje racji moralnych w *Pornografii* Gombrowicza

Pornografia nie wydaje się cieszyć szczególną estymą wśród polskich krytyków. Pierwszy zaatakował tę powieść Artur Sandauer, a po latach Jan Błoński konstatuje w związku z etosem szlacheckim i Gombrowiczem:

> Istnieje norma, która sprawia, że paroksyzm nie plami się krwią (z wyjątkiem *Pornografii*: ale też nie przypadkiem uchodzi ona w Polsce za najsłabszą powieść Gombrowicza)[1]

> To małe wtrącenie znanego krytyka i badacza Gombrowicza wystarcza, by uświadomić sobie fakt, iż powieść psuje spójność obrazu całej twórczości autora *Ferdydurke*.

Stawiamy tezę, że bohater w *Pornografii* przekracza normy, czyli wszelkie możliwe granice, włącznie z tą, którą wielu krytyków chciałoby zachować. W pierwszej części utworu widzimy demaskacyjną degradację – a może należałoby raczej powiedzieć: d e w a l u a c j ę – indywidualnych etosów postaci, które okazują się wynikać z ich „moralności premedytowanej". Jest to termin Gombrowicza, który jednak ostatecznie interpretujemy w innym kierunku niż Naczelny Gombrowiczolog w *Dzienniku*. Z kolei w części drugiej powieści dominuje pojedynek Fryderyka z „Naturą", która zdaje się być synonimem „obiektywnych okoliczności", Losu i Historii. Otóż Fryderyk przy pomocy Witolda próbuje podporządkować sobie „Naturę", działając jak samowładny demiurg. Spójrzmy na pejzaż ludzki utworu. Tak to ujmuje Jerzy Jarzębski:

> Fryderyk „jest" – wszystko inne natomiast istnieje egzystencją osłabioną; nadwątloną: krajobraz za oknem wagonu, dwór i jego mieszkańcy, wiejska okolica i powóz wiozący domowników i gości na niedzielną mszę.[2]

1/ J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 237.

2/ J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1983, s. 316.

Główny bohater – Fryderyk – dysponuje, zdaniem krytyka, „absolutną świadomością", której dostępne są wszystkie istotne informacje:

> W każdej niemal scenie narrator porządkuje uczestników podług stopnia informacji, jaką posiadają na temat sensu zdarzeń i wypowiedzi. W tej hierarchii miejsce najwyższe zajmuje Fryderyk ze swą „absolutną świadomością", najniższe – pani Maria, która całkowicie utożsamiła się ze swą rolą, rezygnując z jakiejkolwiek intelektualnej aktywności.[3]

Ostatnie pól zdania to oczywisty *lapsus*, jakkolwiek jest prawdą, że pani Maria – matka i żona stanowi jako symbol rodziny przedmiot szyderstwa narratora (Witolda): „To byle istnienie, będące już wyłącznie matką". Warto dodać, że niemal wszystkie utwory Gombrowicza – jak stwierdza Jarzębski (a dodajmy, iż na pewno *Pornografia*):

> Opowiadają o destrukcji rodziny, o jej celowym demontażu, który jest naczelnym celem działań głównego bohatera.[4]

Słowem, Fryderyk-demiurg, który j e s t i dysponuje świadomością a b s o l u t n ą, działa i tu przeciw rodzinie. Na czym więc polegałaby wspomniana „norma" czy wyczuwalna busola świata Gombrowicza, z której wyłamuje się jego kontrowersyjna powieść? Błoński wskazuje na głęboko zakorzeniony etos szlachecki w tym świecie, który – choć pozbawiony zaplecza rodziny – ewokuje takie wartości, jak honor, współzawodnictwo, niezależność, dystans i przyjemność. Otóż nie ulega wątpliwości, że Fryderyk (który może nie przypadkiem nosi imię autora idei „śmierci Boga" – Nietzschego) istotnie przekracza, transcenduje to, co wydaje się tak pojętą wartością pozytywną Gombrowicza. Świat *Pornografii* toczy się jakby po równi pochyłej aż do tragicznego finału – poza dobrem i złem.

Zanim jednak zbliżymy się do tej transcendencji ostatecznej – a może lepiej ujmując: t r a n s g r e s j i ostatecznej – warto ogarnąć spojrzeniem fazy wcześniejsze rozwoju wydarzeń. Otóż mamy w utworze do czynienia z transgresją przynajmniej trzech sfer wartości: rodziny, katolicyzmu i konspiracji. Rzecz rozgrywa się w okupowanej przez Niemców Polsce – w sandomierskiem. Dwóch gości z Warszawy (Fryderyk i Witold) przyjeżdża do majątku Hipolita i Marii, którzy mają szesnastoletnią córkę – Henię. Niebawem akcja przenosi się do Rudy, dworku Amelii i jej syna Wacława, dystyngowanego adwokata, który ma poślubić Henię. Dla pełni obrazu musimy przywołać także rówieśnika Heni – Karola. Tą właśnie młodocianą parką interesują się Fryderyk i narrator Witold, ale nie tylko ulegają oni czarowi młodości – podstarzali panowie również manipulują młodymi przeciw Wacławowi. W Rudzie wszystkich podejmuje Amelia, personifikacja cnót rodzinnych i katolickich.

3/ Tamże, s. 362.

4/ Tamże, s. 377.

> Ten dom o tak określonej moralności – powiada narrator – stał się naraz cudownym wypoczynkiem, oazą. Gdyż tutaj rządziła zasada metafizyczna, czyli pozacielesna, rządził, krótko mówiąc, Bóg katolicki...[5]

Fryderyk jest inny niż Amelia, ale równie głęboki w swej duchowej odmienności:

> I ateizm jego rosnął pod wpływem jej teizmu, zostali już uwikłani w tę sprzeczność fatalną.[6]

Dwie przeciwstawne „ostateczności" duchowe, które najpierw siebie badają, żeby niebawem ruszyć do nieuchronnej konfrontacji:

> Amelii chodziło o to, aby wypróbować swoją ostateczność na jego ostateczności, przypuszczam, że była jak prowincjonalny artysta, który utwór swój chce po raz pierwszy przedstawić znawcy – lecz ten utwór to była ona sama, to było jej życie, dla którego domagała się uznania.[7]

Takie poddanie się bohaterki pod osąd ateisty ujawnia – jak można sądzić – wątpliwą jakość jej katolickiej głębi. A poza tym Fryderyk okazuje się doświadczonym graczem: „kiedy coś mówił, zdawało się, że mówi, aby nie powiedzieć czegoś innego"[8]. Stąd jego ateizm tchnie dwuznacznością, która wyklucza otwartą walkę i pokonanie przeciwnika logicznymi racjami. Amelia gubi się w tym starciu:

> Nie atakowano jej wiary – nie potrzebowała jej bronić – Bóg stawał się zbędny w obliczu ateizmu będącego tylko parawanem – i poczuła się sama, bez Boga, zdana tylko na siebie wobec tamtego istnienia opartego na jakiejś nieznanej zasadzie, które się jej wymykało.

Co więcej, „została ujęta przez kogoś w sposób sobie nieznany – i stała się dla siebie samej czymś niepojętym we Fryderyku!". Moglibyśmy zatem powiedzieć, że Amelia p r z e k r o c z y ł a s i e b i e s a m ą we Fryderyku. Cóż to jednak znaczy, jeśli nie przekroczenie jej samoświadomości, która będąc *de facto* racjonalnym rusztowaniem własnej tożsamości katolickiej rozbija się o żywioł nieznanego.

> A to właśnie – ironizuje narrator – było dla niej kompromitacją. To wskazywało, że na równej drodze może zdarzyć się duchowi katolickiemu spotkanie z czymś, czego on nie zna, czego nie przewidział, czego nie opanował.[9]

Ta uproszczona wizja „ducha katolickiego", która sprowadza się tu do prostego schematyzmu intelektualnego o wyraźnych cechach „skaleczenia racjonalistycz-

---

5/ W. Gombrowicz *Pornografia, Dzieła* t. IV, Kraków–Wrocław 1986, s. 62.

6/ Tamże, s. 65.

7/ Tamże, s. 64.

8/ Tamże, s. 66.

9/ Tamże, s. 67.

nego" nie wymaga komentarza. Dalszy rozwój wypadków w Rudzie pokazuje wszakże ewidentnie, że „ostateczność" Amelii jest bardziej zakorzeniona w człowieku niż... w Bogu. Podczas zaręczynowej kolacji z aktorskim toastem Fryderyka na cześć narzeczonych (Wacława i Heni) pani domu opuszcza na moment towarzystwo, żeby za chwilę wrócić, usiąść, wstać i... runąć na ziemię:

> Zauważyłem, że Amelia, która powróciła z kredensu, usiadła na swoim krześle jakoś dziwnie – stanęła obok i po chwili, jakby na rozkaz, siadła – ale nie zdążyłem się nad tym zastanowić, gdy z krzesła upadła na ziemię. Wszyscy zerwali się. Ujrzeliśmy na podłodze czerwoną plamę.[10]

Tak zaczyna się dramatyczny epilog jej życia. Powstaje popłoch. („Z kuchni rozległ się wrzask kobiecy, a potem gruchnął strzał za oknami, i ktoś, bodaj Hipolit, rzucił marynarkę na lampę. Ciemno i znów strzał..."). Mężczyźni stają z bronią gotowi do walki, ale po chwili panika mija. Okazuje się, że Amelia jest śmiertelnie ranna („Nożem dostała") i umiera. Wszyscy zwracają się w jej stronę, rośnie szczególne oczekiwanie. Chce ona umrzeć jak święta, zobowiązuje syna i Henię do wzajemnej miłości i wierności, ale ostatecznie „wędruje" wzrokiem ku Fryderykowi:

> Pani Maria wzniosła krzyż. Pani Amelia wlepiła się oczami we Fryderyka i umarła.[11]

Uzależnienie od tego, który „jest" i dysponuje określoną głębią, ostatecznością, mówi samo za siebie. To pewne skażenie interakcyjne wykoleja metafizyczny sens jej śmierci ku rejestrom humanistycznym. Mamy więc w końcu do czynienia ze zwichnięciem sytuacji – premedytowana świętość staje się wątpliwą świętością.

Ale to tylko jedna strona medalu. Druga jest o wiele bardziej drastyczna. Z rekonstrukcji faktów wyłania się bowiem zupełnie inna Amelia, jakby przeciwieństwo katolickiej matrony. Otóż okazało się, że „wyszedłszy do kredensu posłyszała szmery na schodach [...] i natknęła się na tego Józka (Skuziaka), który wślizgnął się do domu, żeby coś zwędzić"[12]. To rozpętało pandemonium, w którym chłopak śmiertelnie ugodził nożem dziedziczkę:

> ...pani Amelia, znalazłszy się w ciemnym pokoiku z tym (chłopcem) w kleszczach natężającego się wyczekiwania, nie wytrzymała i... i... Namacała nóż. Namacawszy stała się dzika. Rzuciła się, żeby zabijać, a gdy upadli we dwoje, gryzła jak szalona gdzie popadło.[13]

Dzika Amelia!? Coś niepojętego. Jej syn, Wacław, reaguje jak podcięte drzewo. Wszyscy są zaszokowani, ale – niestety – fakty się potwierdzają tak w relacji zaatakowanego Skuziaka, jak i starej służącej Walerii, która stała się mimowolnym świadkiem całego zajścia. Jak pogodzić sprzeczne oblicza Amelii? D w i e A m e -

---

10/ Tamże, s. 71.

11/ Tamże, s. 74.

12/ Tamże, s. 77.

13/ Tamże, s. 79.

l i e – jedna nobliwa, pobożna, moralna, przykładna, druga nieobliczalna, zła. C ó ż z a p r z e p a s t n a t r a n s c e n d e n c j a n e g a t y w n a! Możemy się też domyślać, że „ciemna Amelia" mogła być równie szokująca dla samej siebie. Co się więc stało?

Wydaje się, że tę tragiczną przemianę można by nazwać a u t o t r a n s g r e s j ą, czyli bezwiedną transgresją świadomej natury bohaterki. Jest to wydarzenie, które „daje do myślenia" i wyzwala niebagatelną refleksję antropologiczną: *ego* idealne bądź oficjalne lub przynajmniej intencjonalne doznaje tu gwałtownej erozji, załamania, katastrofy i wybucha nieznanym żywiołem dzikości, agresji, zbrodni. Może to najtragiczniejsza we własnej „alienacji pozytywnej" postać ze świata Gombrowicza. Przedziwne współistnienie dwóch Amelii – w jednej osobie – prowokuje pytanie o prawdziwą Amelię. Znikomy poziom samoświadomości bohaterki zdaje się również kompromitować – razem z Marią („tym byłym istnieniem") – całe *spectrum* konotowanych przez nie wartości, czyli katolicką rodzinę.

Zgorszenie narratora Amelią, która w obliczu śmierci wiąże się ostatecznie spojrzeniem z Fryderykiem, a nie z Chrystusem na krzyżu – wymaga jednak komentarza. Witold wykrzykuje: „coś tak skandalicznego", a jego oburzenie ulega pogłębieniu w kontekście relacji zaatakowanego przez dziedziczkę Skuziaka.

> Ona? Z jej świętością? – nie może się nadziwić narrator – W jej wieku? Ona, przykładna, ze swoim prawem moralnym?[14]

Na czym więc polega problem? Otóż sądzimy, że użyte tutaj słowo „skandal" nie wydaje się odległe od znaczenia samego tytułu powieści. W obu przypadkach mamy bowiem sytuację zderzenia oficjalności z prywatnością. Co więcej, można by powiedzieć, że pornografia to inwazja intymności erotycznej na poziom oficjalnej komunikacji międzyludzkiej, natomiast skandal objawia się przez wtargnięcia osobistego zła w sferę oficjalności. W każdym razie ładunek czy kontrabanda różnoimiennej prywatności ujawnia się na poziomie publicznym jako nieproszony, a czasem szokujący gość. Słowem, ujawnienie, zderzenie lub inwazja czegoś, co nie należy do oficjalnego etosu i ten etos w mniejszym bądź większym stopniu kontestuje, a nawet rozbija.

Słowo „pornografia" w samym tekście powieści pojawia się tylko jeden raz, kiedy Witold intencjonalnie łączy erotycznie Karola z Henią poza ich świadomością, komentując wzajemną obojętność, którą sobie okazują.

> Nie, to było nie do zniesienia! Nic, nic! Nic, tylko moja, żerująca na nich pornografia! I wściekłość moja na ich bezdenną głupotę – ten szczeniak głupi jak but, ta gęś idiotka![15]

Jest to zatem przypadek zderzenia obu sfer (oficjalnej, choć indywidualnej – i erotycznej) w świadomości Witolda. „Moja, żerująca na nich pornografia", czyli wyobrażam sobie ich w sytuacjach erotycznych – tylko tyle. Oni zresztą o tym nic

14/ Tamże, s. 79.

15/ Tamże, s. 27.

nie wiedzą. W takim wariancie, biorąc pod uwagę dalszy rozwój wypadków, może lepszy byłby tytuł powieści – jak zauważył sam Gombrowicz – „Uwiedzenie".

Ale *casus* Amelii wydaje się o wiele poważniejszy i – w odróżnieniu od kruchej fikcyjności rojeń narratora – uderzający konkretnymi realiami! Dochodzi do dramatycznej dewaluacji jej oficjalnego wizerunku katolickiej matrony. Witold z Fryderykiem są zaszokowani, natomiast Wacław zupełnie przybity: „Taka śmierć jej rozrywała mu na strzępy jej życie"[16]. A ponieważ jest z matką bardzo związany afektywnie, przeżywa także ostry kryzys własnej tożsamości.

Czyż jednak w tej „katastrofie aksjologicznej" nie można by również dostrzec głębszego sensu tytułu powieści? Bo przecież właśnie n i e p r z y z w o i t o ś ć dzikiego zachowania Amelii zderzyła się tu z jej oficjalnym etosem, a może należałoby powiedzieć – zniszczyła ten etos. Wysilona m o r a l n o ś ć p r e m e d y t o w a n a bohaterki legła w gruzach. Byłby to zatem – powiedzmy – przypadek swego rodzaju „p o r n o g r a f i i e g z y s t e n c j a l n e j", która polegałaby na szczególnie drastycznym zderzeniu dwóch całkowicie sprzecznych obrazów Amelii?! Pierwszy z nich okazuje się świadomie deklarowany, drugi *de facto* – realny! Nie sposób tu mówić o czyjejś winie, mamy więc do czynienia z erupcją „nieznanego", które rozbija zwyczajowe racjonalizacje. Psychologia posługuje się niekiedy pojęciem „czynu obcego osobowości" – trudno o lepszą ilustrację tego fenomenu. Taka impulsywna autotransgresja matki Wacława wyzwala jednak refleksję u Fryderyka, który jest nie tylko niewierzący, ale – jak sam mówi o sobie – „nie ma nawet tak zwanych zasad moralnych". On to – na kanwie tragedii bohaterki – pyta:

> Czym jest człowiek? Któż to może wiedzieć?

I odpowiada próbując pokrzepić rozchwianego psychicznie syna zmarłej i narzeczonego Heni w jednej osobie:

> Jesteśmy skazani na rozwój. To prawo spełnia się w historii ludzkości, jak i w historii pojedynczego człowieka.[17]

W „imię rozwoju" Fryderyk domaga się także, „aby syn wychylił puchar matczynego zgonu aż do ostatniej kropli" – „dla wypełnienia najwyższego obowiązku pełnej świadomości"[18]. Wszelako to wezwanie wydaje się Wacławowi czymś karkołomnym – nie może on bowiem zdobyć dystansu do matki, ani jej zobiektywizować, ponieważ ona ... jest w nim! Jest z nią wewnętrznie zrośnięty, toteż oderwanie się od Amelii oznaczałoby oderwanie się od siebie samego, a na to go nie stać. I podobnie jak matka, gubi się w przepastnym ateizmie Fryderyka:

16/ Tamże, s. 79.

17/ Tamże, s. 84.

18/ Tamże, s. 84 i 85.

Katolicyzm jego nie mógł pogodzić się z dzikością ateizmu – dla wierzącego ateizm jest dziki – i świat Fryderyka był dla niego chaosem pozbawionym władcy, więc i prawa, zaludnionym jedynie bezgraniczną arbitralnością człowieczą...

A jednak:

...garnął się do stanowczej wyższości Fryderyka, szukając w niej oparcia...[19]

Już zatem nie chodzi o ateizm głównego bohatera w *Pornografii,* ale o jego „b e z g r a n i c z n ą a r b i t r a l n o ś ć" i „stanowczą wyższość", które *de facto* przekraczają wszelką zobiektywizowaną moralność.

Innym przykładem transcendencji negatywnej w powieści jest Siemian – wódz konspiracyjny „mający na rozkładzie niejedną karkołomną śmiałość, poszukiwany przez Niemców"[20]. Otwiera on nową sferę wartości, równie bliską sercu Polaka. Kiedy bohater zjawia się w domu Hipolita, wywołuje prawdziwe poruszenie:

to wejście jego w dom było wejściem nieobliczalności, wszak byliśmy na jego lasce i niełasce, śmiałość nie była tylko jego osobistą sprawą, narażając siebie nas narażał, mógł wciągnąć, uwikłać nas – i przecież, gdyby zażądał czegokolwiek, nie moglibyśmy mu odmówić.

Wyzwala się nagły imperatyw interakcyjny:

Albowiem naród nas wiązał, byliśmy towarzyszami i braćmi – tylko że to braterstwo było zimne jak lód, tu każdy był narzędziem każdego i każdym było wolno się posłużyć jak najbezwzględniej, dla wspólnego celu.[21]

Najbardziej Karol ulega fascynacji Siemianem, ale także pozostali domownicy (poza służbą) poczuli się

jak oddział oczekujący rozkazu, już wtrąceni w ewentualność działania i walki. Konspiracja, akcja, wróg...[22]

Niebawem jednak następuje rzecz niesłychana. Otóż nagle legendarny wódz popada w kryzys i załamuje się!

Siemian „widział się z osobami przybyłymi z Warszawy" w celu ustalenia szczegółów pewnego działania, które miał poprowadzić w okolicy. Ale w toku tej rozmowy – relacjonuje Hipolit – wydarzyła się „heca, panie", gdyż jakoby Siemian miał powiedzieć, że ani tej akcji, ani żadnej innej, już nie poprowadzi, oraz że wycofuje się raz na zawsze z konspiracji i „wraca do domu".

19/ Tamże, s. 85.

20/ Tamże, s. 89.

21/ Tamże, s. 89.

22/ Tamże, s. 90..

Wszyscy są porażeni:

> Powstał gwałt, zaczęli naciskać, w końcu już bardzo zdenerwowany wyrzucił z siebie, że zrobił, co mógł i więcej nie może – że „odwaga mu się wykończyła" – że „odwaga mu się w strach przemieniła" – że „dajcie mi spokój, coś się zepsuło; we mnie trwoga poczęła się, sam nie wiem, jak.[23]

Trudno nie dostrzec paralelizmu sytuacji Siemiana i Amelii – z jedną wszakże różnicą. Otóż „wyznania – cytaty" bohatera jasno dowodzą jego krytycznej samoświadomości, której nie sposób było dopatrzyć się w matce Wacława. Tym ostrzej Siemian przeżywa tragiczną dewaluację swojej tożsamości „wielkiego konspiratora". I znowu mamy dwóch Siemianów – jeden wódz, nieustraszony, odważny bojownik, partyzant, drugi – załamany, słaby człowiek, który świadomie podaje się do dymisji, stwierdzając:

> że już nie nadaje się, że byłoby lekkomyślnością powierzenie mu czegokolwiek w tych warunkach, że lojalnie o tym uprzedza i prosi o zwolnienie.[24]

Jednakże wojna i okupacja w *Pornografii* rządzą się innymi prawami, toteż dymisja Siemiana nie może być przyjęta. Reakcja otoczenia jest zupełnie negatywna.

> W gwałtownej wymianie zdań nerwowych zaczęło rodzić się podejrzenie z początku niejasne, potem coraz ostrzejsze, że Siemian zwariował, albo przynajmniej jest zupełnie nerwowo wykończony – i wtedy uderzyła fala paniki, że pewien inny sekret, jaki w nim ulokowano, jest niepewny i już nie można mieć pewności, czy nie sypnie...[25]

W ten sposób „sprawa Siemiana" kładzie się cieniem na całej akcji powieści aż do fatalnego epilogu, który – jak zobaczymy – okaże się także wielopostaciową transcendencją negatywną, i to w wersji dosłownej t r a n s g r e s j i N a t u r y. Przypadek Amelii to transgresja czy lepiej: autotransgresja, zresztą mimowolna, jej *selfu* idealnego – *ego* intencjonalnego. Analogicznie, choć z istotnym wglądem w siebie, ma się rzecz z Siemianem. W obu przypadkach uderza nas konflikt między *ego* idealnym, woluntarystycznym, p r e m e d y t o w a n y m, a – r e a l n y m, które dyskredytuje świadomy i społeczny *image* bohaterów, ich intencjonalny etos. Stąd pozaświadoma transgresja Amelii i tragiczna autodegradacja Siemiana – tu i tam jest to nagła erozja *superego* postaci, co wywołuje przede wszystkim szok interakcyjny. W tym przypadku zostaje zaatakowany istotny krąg wartości w naszej kulturze, którym jest konspiracja. *Liberum conspiro* doznaje gwałtownej komplikacji, żeby nie powiedzieć – destrukcji. Witold relacjonuje:

23/ Tamże, s. 91.

24/ Tamże, s. 103.

25/ Tamże.

> Hip opowiadał, że chcieli od razu iść z Siemianem do jego pokoju i zastrzelić – ale że wybłagał zwlokę do nocy następnej tłumacząc, że trzeba technicznie rzecz opracować z uwagi na bezpieczeństwo nas, domowników.[26]

Zmienia się optyka całej sytuacji: Siemian z patriotycznej legendy staje się – wbrew własnej woli – potencjalnym zdrajcą. „Jak pozbyć się Siemiana?" – oto brutalne hasło ostatnich rozdziałów powieści. Trudno pewnie dziwić się reakcji Artura Sandauera i innych krytyków na tak postawiony w *Pornografii* problem konspiracji, ale tutaj interesuje nas coś innego. *Homo transcendens* Gombrowicza przekracza granice i są to granice nawet najbardziej zasadnicze tak dla mentalności narodowej, jak i etosu humanistycznego, o czym – niebawem. Siemian jawi się nam jednak teraz jako niebezpieczny skazaniec trzymany w areszcie domowym. Innymi słowy, Siemian w szponach „narodowego", które z jego uwielbienia zamienia się w przeciwstawny i zbrodniczy, aczkolwiek racjonalny, imperatyw. Bezduszność mitologii narodowej? Wyższa konieczność? Od razu odczuwa to narrator w rozmowie z gospodarzem domu:

> Co pan chce? Nie ma o czym gadać! Musi być zrobione! Ton Hipolita wyjawiał piorunującą zmianę w naszych stosunkach. Przestałem być gościem, byłem na służbie, wsadzony wraz z nimi w ostrość, w okrucieństwo, które zwracało się tyleż przeciw nam, co przeciw Siemianowi. Cóż on nam zawinił? Nagle z pieca na łeb, należało zarzynać go z narażeniem własnego karku.[27]

Nieludzkość sytuacji Siemiana. Faszyzm konspiracji? Despotyzm formy nad żywą wolnością? Można budować różne metafory.

W tym zawirowaniu fabuły powieści usiłuje także znaleźć swoje miejsce Fryderyk, który z niesłychaną determinacją pracował dotychczas nad skojarzeniem młodych ze sobą – Heni i Karola. Fryderyk skrycie koresponduje z narratorem, który go najpierw bierze za wariata, ale wnet rozpoznaje siebie w tym „wariactwie" i zaczyna lojalnie współpracować przeciw Wacławowi, a potem – Siemianowi. Oto jeden z konfidencjonalnych listów, w którym pada kluczowe dla nas słowo:

> Jest komplikacja. To [czyli „sprawa Siemiana" – E.F.] nam wlazło w paradę [...]. Trzeba znać tę starą k... wie pan o kim myślę. Ona tj. Natura. Jeśli Ona naciśnie z boku czymś takim niespodziewanym, nie trzeba protestować, opierać się, trzeba posłusznie, potulnie zastosować się, faire bonne mine... ale wewnętrznie nie popuszczać, nie tracić z oczu naszego celu .[28]

Tak odsłania się Fryderyk – demiurg, alchemik – w pojedynku z „Naturą":

26/ Tamże.

27/ Tamże, s. 104.

28/ Tamże, s. 105.

> Zastanowiłem się, że każde słowo Fryderyka, podobnie jak każdy czyn jego, tylko na pozór odnosiły się do tego, do kogo były skierowane, a w rzeczywistości były niezmordowanym dialogiem jego z Mocami... dialogiem chytrym, gdzie kłamstwo służyło prawdzie, prawda – kłamstwu.[29]

„Stara k... Natura" oraz t a k t y k a Fryderyka, w której „kłamstwo służyło prawdzie, prawda – kłamstwu" wskazują na Nietzscheański rodowód bohatera. Przypomina się *Poza dobrem i złem* niemieckiego filozofa. Już pierwsze słowa książki wypowiadają wojnę prawdzie, za którą – jak można sądzić – stoi pisana wielką literą N a t u r a. Oto słowa Nietzschego:

> wola prawdy, co do niejednego skusi nas jeszcze porywu, owa słynna prawdziwość, o której z czcią wyrażali się dotychczas wszyscy filozofowie: co za pytania stawiała nam już ta wola prawdy! Jakie dziwaczne niedobre zagadkowe pytania!

I dalej:

> Przypuśćmy, iż nie chcemy prawdy: c z e m u ż n i e n i e p r a w d y r a c z e j?[30]

A zatem odwrót od prawdy i „przeciwieństwa wartości" (dobra i zła) w rejony indywidualnej nieobliczalnej wolności:

> Uznać nieprawdę warunkiem życia: znaczy to w niebezpieczny sposób stanąć okoniem przeciwko nawykowym względem wartości uczuciom; zaś filozofia, która na to się odważy, staje już tym samym poza dobrem i złem.[31]

„Chytry dialog" Fryderyka z „Naturą" i „Mocami" na pewno „staje okoniem przeciwko nawykowym względem wartości uczuciom" i rozgrywa się poza dobrem i złem nie tylko na poziomie słów, ale i czynów. Jego eksperymenty reżyserskie z kojarzeniem Młodych mają wszelkie znamiona obsesji twórczej poza tradycyjnym etosem kultury. Fascynuje go wzajemna, instynktowna atrakcyjność Młodych i Starszych, którą przed laty nazwałem dialektyką powabu[32]. W jednym z tajnych listów pisze on do Witolda:

> Pan wie, co jest groźne? Że ja jestem w pełni mego rozwoju duchowo – intelektualnego, a znajduję się w rękach lekkich, niecałkowitych, dopiero wzrastających [...].
>
> Ja jestem Chrystus, rozpięty na 16-letnim krzyżu. Pa! Do zobaczenia na Golgocie. Pa![33]

29/ Tamże, s. 105.

30/ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem, Dzieła* t. 2, Kraków 1912, s. 7.

31/ Tamże, s. 11.

32/ E. Fiala *Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*, „Roczniki Humanistyczne", Lublin 1974, s. 5–150.

33/ W. Gombrowicz *Pornografia*, s. 100.

Amoralizm Fryderyka ma kilka twarzy, a może należałoby powiedzieć, że jest wielostopniowy. Narasta dynamicznie od ujawnionej już w relacji z Amelią nieokreśloności światopoglądowej poprzez żywioł reżyserski z Młodymi, który odrywa Henię od Wacława, aż po zbrodniczy finał obejmujący także młodego Skuziaka. *Spiritus movens* kolejnych przekroczeń granic moralnych to narcystyczna projekcja Fryderyka, która żywi się bieżącymi impulsami i ostatecznie kształtuje, żeby nie powiedzieć „forsuje" jego wizję wydarzeń. To już nie tylko absolutna świadomość, jak zauważył Jerzy Jarzębski, ale Nietzscheańska w o l a m o c y Fryderyka dominuje nad światem przedstawionym w *Pornografii*, w którym on „tylko wciąż kieruje wypadkami, manewruje – nie tracąc z oczu Heni i Karola – w ich kierunku!"[34]. Fryderyk przekracza granicę dobra i zła – działa jak „wolny duch" Nietzschego, który szuka realizacji własnej k r e a t y w n o ś c i:

> Co jest dobre? – pyta Nietzsche w „Antychryście" i odpowiada – Wszystko, co uczucie mocy, wolę mocy, moc samą w człowieku podnosi.
> Co jest złe? – Wszystko, co ze słabości pochodzi.
> Co jest szczęściem? – Uczucie, że moc rośnie – że przezwycięża się opór.[35]

W tej intuicji szczęścia porusza się i działa demiurgiczny bohater powieści, który przezwycięża wieloraki opór rzeczywistości. Najpierw antagonizuje on Młodych z Wacławem, którego Witold sprowadza na wyspę, aby pokazać mu dziwną – reżyserowaną z ukrycia przez Fryderyka – schadzkę Heni z Karolem. W kolejnym liście do narratora wielki Manipulator pisze o Młodych:

> Już wiedzą, bo im powiedziałem. Powiedziałem, że pan mi powiedział, że Wacław panu powiedział – że przypadkowo zobaczył to na wyspie. Że ujrzał ich (nie mnie) spacerując po ścieżce, przypadkiem.
> Jak łatwo się domyślić, roześmieli się wspólnie, bo powiedziałem obojgu naraz, a oni, będąc razem, musieli się roześmiać... bo razem i do tego wobec mnie! Teraz już są zafiksowani jako roześmiani dręczyciele W.

Kreatywna wola mocy Fryderyka nie zatrzymuje się jednak na Młodych i Wacławie:

> A teraz Nóż:
> Ten nóż stwarza związek S (Siemian) – S 1 (Skuziak) z czego dalej: (SS1) – W. Poprzez A, poprzez zamordowanie Amelii.
> Co za chemia! Jak wszystko się łączy! To jeszcze niewyraźne połączenia, ale już widać, że istnieje SKŁONNOŚĆ w tym kierunku...[36]

34/ Tamże, s. 128.

35/ F. Nietzsche *Antychryst, Dzieła* t. 8, Warszawa 1907, s. 6.

36/ Tamże, s. 109.

Jeśli byśmy zapytali: gdzie się to wszystko łączy? – to należałoby zapewne odpowiedzieć: w głowie Fryderyka, ponieważ związki realne tej szarady wydają się nader wątpliwe, ale tak właśnie potoczą się zdarzenia, czyli m o c ą jego niejasnej projekcji.

Wacław wstrząśnięty śmiercią matki i szantażowany intrygami „Fryderyka – Witolda", coraz bardziej traci grunt pod nogami. Szuka pomocy u narratora, ale jej nie znajduje – przeciwnie:

> I na to, żeby osadzić go na stale w piekle, nie potrzebowałem się wysilać, wystarczyło jak poprzednio, bąknąć kilka słów niewyraźnych: „Muszę przyznać... Chyba... Trudno mi powiedzieć... Być może... Powiedziałem. Odrzekł: – Kocha mnie i wiem na pewno, że mnie kocha, ona mnie kocha! Bronił się mimo wszystko. – Kocha? Nie wątpię. Ale czy pan nie uważa, że między nimi miłość jest zbędna. Miłość potrzebna jest z panem, nie z nim. [...] Uśmiechnął się z zażenowaniem. – To rzeczywiście przykre – rzekł. Niedawno ubyła mi matka. A teraz...[37]

Bohater powoli doznaje wewnętrznej dezintegracji, nie może się pogodzić z tym, co widział na wyspie:

> aż trudno zrozumieć jakim cudem diabelskim to stać się mogło. Gdyby zdradzała mnie z innym mężczyzną...
> – Moja narzeczona puszcza się z kimś takim...

Miota się w bolesnych sprzecznościach:

> – I wie pan, co mi się zdaje? Że ona jemu nie oddała się. I że to jest okropniejsze, niż gdyby żyli ze sobą. Taka myśl to czysty obłęd, nieprawdaż?[38]

Deklaruje wolę walki, a w końcu ustanawia mocą swojej woli samego Boga jako ostoję „zbawczej" moralności:

> – Nie pozwolę jej uwieść – ani żeby mnie uwiedziono.
> – Jak pan to rozumie?
> – Potrafię uprzeć się przy swoim i swego pilnować. Ja ją kocham. Ona mnie kocha. To tylko jest ważne. Reszta musi ustąpić, reszta musi być bez znaczenia, bo ja tak chcę. Potrafię chcieć tego. Wie pan, ja właściwie nie wierzę w Boga. Moja matka była wierząca, ja nie. Ale ja chcę, żeby Bóg istniał. Chcę – to ważniejsze, niż gdybym tylko był o jego istnieniu przekonany. W tym przypadku także potrafię chcieć i utrzymam moją rację, moją moralność.[39]

Nietzsche *à rebours*? Romantyczny indywidualizm? Bóg istnieje na mocy woli człowieka? Bóg jako intencjonalna Reguła reguł? Ten „instrumentalny Bóg"

37/ Tamże, s. 113.

38/ Tamże, s. 114.

39/ Tamże, s. 115.

Wacława okazuje się jego ostatnią deską ratunku, bez której osuwa się w przepaść osobistego piekła. Ale „reszta musi ustąpić, reszta musi być bez znaczenia, bo ja tak chcę!". To już nie tylko moralność premedytowana, ale i ... premedytowana religia! Słowem – Wacław to wola mocy w ryzach moralności, a moralność to ostateczna racja jego egoizmu. Wdzięczny przykład dla szyderstw Nietzschego! Czyż nie można by tej postawy nazwać antymetafizyczną transcendencją woluntarystyczną? „Chcę – to ważniejsze, niż gdybym tylko był o jego istnieniu przekonany". Indywidualna wola silniejsza od racji ontologicznych?! A *de facto* mówi: Chcę, bo to potwierdza moje „ja".

Analogicznie, choć jeszcze bardziej tragicznie zachowuje się Siemian. On też szuka pomocy u Witolda, żeby wyrwać się z nałożonego nań złowrogiego aresztu domowego. Zwierza się mu ze swojej nagłej „samozapaści":

> Tydzień temu, siedziałem, wie pan, przy lampie i na raz mnie do głowy przychodzi takie pytanie: dlaczego tobie dotąd nie poślizgnęła się noga? A jeśli jutro poślizgnie się i wpadniesz? [...] Pomyślałem, że lepiej tak nie myśleć [...] Panie! Złapało mnie!
>
> – Nerwy.
>
> – To nie nerwy. Wie pan co? To przeinaczenie. Przeinaczenie śmiałości w strach. Na to nie ma rady.[40]

Witold odmawia pomocy Siemianowi („Cóż szkodzi skłamać człowiekowi, którego się gubi?"), choć stwarza pozory, że jest inaczej. Negatywna metamorfoza Siemiana nie znajduje u nikogo zrozumienia. „Przeinaczenie w strach", jego tragiczna „zapaść" spotyka się z totalnym odrzuceniem otoczenia. Bohater stara się – za radą Witolda – wskrzesić w sobie eks-Siemiana. Bez skutku. R e t r a n s c e n d e n c j a pozytywna okazuje się niemożliwa.

Siemian i Wacław przeżywają kryzys, rozczarowanie. Siemian – załamaniem swej mocy wewnętrznej, a Wacław – zachowaniem narzeczonej. Ale obaj odrzucają ten stan rzeczy, są niepogodzeni, usiłują bezskutecznie wrócić na utracone pozycje, co wytwarza przedziwne napięcie:

> Znalazłem się przeto – konstatuje narrator – przy tym stole, między dwiema mistyfikacjami, bardziej natężonymi niż wszystko, na co mogłaby się zdobyć rzeczywistość. Sztuczny wódz i sztuczna miłość.[41]

„Dwie mistyfikacje", czyli mówiąc naszym językiem – dwie transcendencje pozytywne, intencjonalne lub woluntarystyczne, które jednak zdradza realność egzystencji. Transcendencje „natężone", autoprojekcje, wysilone fikcje – „sztuczny wódz" bez odwagi i waleczności bojownika. Tak samo „sztuczna miłość" zachowująca pozory poprawności, ale bez zaufania i uczucia. Jednocześnie obie mistyfikacje są bardziej natężone „niż wszystko, na co mogłaby się zdobyć rzeczywistość". Dziwne słowa. Czyżby rzeczywistość kontra rzeczywistości? A może raczej inten-

40/ Tamże, s. 118.

41/ Tamże, s. 126.

cjonalna rzeczywistość wobec rzeczywistości faktycznej? Sztuczność wobec realności, bo „intencjonalna rzeczywistość", która się na coś zdobywa to jakaś postać chcenia, natomiast rzeczywistość prawdziwa to kształt bycia. Słowem – jest to różnica między „chcę" a „jestem". „Chcę, ale nie mogę" – tak zdaje się brzmieć ukryte motto postawy Wacława i Siemiana. Stąd pozostaje tylko niemoc udawania, natężona mistyfikacja, a nawet tragizm pozorowania rzeczywistości, której już nie ma.

Witold nie pomaga ani Siemianowi, ani Wacławowi, bo nie chce współpracować z fikcją czy autofikcją bohaterów – z ich transcendencją w niebyt. Tak by można rzecz ująć z czysto opisowego, żeby nie powiedzieć – e g z y s t e n c j a l n e g o (czyli ewokującego istnienie) – punktu widzenia.

Fryderyk j e s t i on nadaje ton oraz kierunek wydarzeniom, także w sytuacji decyzji, kto ma zabić Siemiana. Hipolit chce losować: „wyciągnął cztery zapałki i ukręcił jednej główkę", ale demiurgiczny reżyser zmienia bieg wypadków:

> – Przepraszam – rzekł. – Nie wiem czy...
> – Co? – zapytał Hipolit.
> – Śmierć – powiedział krótko Fryderyk. Patrzył w bok..
> – Z-a-b-i-ć go?
> – A co? Jest przecie rozkaz.
> – Z-a-b-i-ć – powtórzył. [...] Ja... tego... nie...[42]

Tropem odmowy Fryderyka, po nerwowych dialogach, pójdą także inni. Jednak w przymusie konspiracyjnym, w tej jeszcze jednej Gombrowiczowskiej formie, która obezwładnia – „nie zabijać" oznaczało wszakże wyłamać się, zdradzić, stchórzyć, nie spełnić zadania! Zwierz formy musi być nasycony. Hipolit jest zdezorientowany.

> – No to co? – zapytał.
> – Niech Karol to załatwi.
> – Karol! Oto do czego zmierzał przez cały czas – ten lis! Ten chytrus! Dosiadając siebie, jak konia!
> – Karol?
> – Pewnie. On to załatwi. Jak Pan mu każe.[43]

Skrupuły i obiekcje wobec „wyzyskiwania nieletniego" szybko rozwiewa Fryderyk. To dorośli za wszystko wezmą odpowiedzialność („O co chodzi? O to tylko, żeby ktoś za nas wziął nóż i ciachnął – to jemu pójdzie gładziej niż nam"). Wacław protestuje:

> to osłabiało go wobec chłopca... on zaś musiał być silny wobec chłopca! [...] To byłoby niemoralne! – wybuchnął ze złością...

42/ Tamże, s. 127-128.

43/ Tamże, s. 131.

Hipolit jednak powoli się zgadza, a nawet wyraża zadowolenie („że też mi to do głowy nie przyszło. Pewnie!")[44]. Tradycyjny etos Wacława zostaje zlekceważony. Fryderyk z łatwością dokonuje tej transgresji moralnej i proponuje Karolowi „załatwienie sprawy". Oto znamienny dialog:

– Siemian zdradził – wytłumaczył zwięźle Fryderyk – Są na to dowody.
– Aha! – rzekł Karol.
– Trzeba go zakatrupić dziś jeszcze w nocy. Zrobisz to?
– Ja?
– Boisz się?
– Nie.[45]

Karol przemienia się z adoratora Siemiana w jego potencjalnego zabójcę. Nagłość tej metamorfozy nie zdumiewa Witolda, który interpretuje ją w duchu dwubiegunowej siły dialektyki powabu:

> Ja pomyślałem, że dla niego zabić Siemiana, czy też zabijać z rozkazu Siemiana, było właściwie tym samym – to co go łączyło z nim, to była śmierć, obojętnie czyja. On, wobec Siemiana, ślepo posłuszny i żołnierz – ale był posłuszny i był żołnierzem także gdy zwracał się przeciw Siemianowi z naszego rozkazu.[46]

Wszystko z przymusu podobania się Młodych – Witoldowi i Fryderykowi, a więc „mocnym" Starszym. Zresztą natychmiast do całej sprawy zostaje wciągnięta Henia. Fryderyk opowiedział jej więc pokrótce o zamierzonej „likwidacji" i że Karol ma tego dokonać.

> Oni (bo i Karol także) słuchali – jakby to powiedzieć – nie stawiając oporu. Nie mogli inaczej słuchać, gdyż musieli nam się podobać i to utrudniało im reakcje.[47]

Tak powoli następuje wewnętrzna transgresja Karola i Heni – transgresja moralna ku gotowości popełnienia zbrodni. W międzyczasie jesteśmy świadkami dalszej autodegradacji Wacława, który dowiedziawszy się, że Karol „został wyznaczony do tej... likwidacji..." – w przypływie jakiejś małej prowokacji ze strony Młodych – policzkuje narzeczoną, co sam tak interpretuje w odniesieniu do buńczucznego szesnastolatka:

> – Bo już nie jestem w porządku – wobec niego. Pozwoliłem mu się wyręczyć. Straciłem rację moralną i dlatego biję. Biję, bo już cierpienie moje nic nie znaczy. Nie jest godne szacunku. Straciło honor. Dlatego biję, biję, biję... a jego nie tylko pobiłbym – jego bym zabił![48]

44/ Tamże, s. 132.

45/ Tamże, s. 133-134.

46/ Tamże, s. 134.

47/ Tamże, s. 136.

48/ Tamże, s. 139.

Dlaczego Wacław stracił „rację moralną" wobec Karola i popada w samopogardę, może wyjaśnić refleksja narratora na temat istoty męskości. Rzecz dokonuje się na kanwie jego ostatniej rozmowy z Siemianem, który epatuje bezsilną agresją.

> Był zjadliwy. To dlatego (pomyślałem), że ja byłem wtajemniczony w jego słabość. Znałem jego słabość, dlatego przemieniła mu się w złość.

Witold pozoruje pomoc podciętemu swoją słabością i osaczonemu wrogością domowników – Siemianowi:

> Przyjmował naszą pomoc, pozwalał abyśmy go ratowali – ale nie dziękował. Rzucony na łóżko, długi, sprężysty, jeszcze wyrażał sobą zaborczość i władzę – pan, rozkazodawca – ale gwałcić już nie mógł. Przemoc mu się skończyła.[49]

Słowem, Siemian już nie tylko w pozycji transcendencji negatywnej wobec eks-Siemiana, czyli „pana i rozkazodawcy", ale Siemian „impotent", wytrącony ze swej naturalnej męskości, poddany innym, pozbawiony „mocy gwałtu":

> Gwałt! [...] Mężczyzna jest tym, który gwałci, który narzuca się siłą. Mężczyzna jest tym, który króluje! Mężczyzna nie pyta, czy się podoba, on troszczy się tylko o własną przyjemność, jego podniebienie ma decydować, co piękne, co szpetne – dla niego i tylko dla niego! Mężczyzna jest dla siebie, dla nikogo więcej![50]

Pojęcie „mocy" to jedno ze „słów-kluczy" filozofii Nietzschego. Posługuje się nim wiele razy i w różnych kontekstach, najszerzej w dziele pt.: *Wola mocy*, w którym m.in. nazywa indywidualizm „skromnym i nieświadomym jeszcze rodzajem «woli mocy»: tutaj jednostce wydaje się dosyć, jeśli się w y z w o l i z przewagi społeczeństwa (bądź to państwa, bądź to kościoła...)"[51]. Po dłuższym jednak wywodzie (socjalizm, anarchizm) autor dochodzi do interesującej dla nas konkluzji:

> Pragnie się w o l n o ś c i, póki się nie ma mocy. Skoro się ją posiadło, pragnie się przemocy: jeśli się tej nie osiąga (jeśli się jest za słabym dla niej), pragnie się „sprawiedliwości", to znaczy „równej mocy."[52]

Powstaje znaczące *continuum*: przemoc (moc najwyższa), sprawiedliwość jako „równa moc" i wolność indywidualna, czyli „wolność od" przewagi społeczeństwa. Kiedy spojrzymy w tym aspekcie na Siemiana i Wacława, to widzimy znamienne między nimi różnice. Otóż Siemian był w pozycji przemocy („pana i rozkazodawcy"), ale wskutek wyznania swojej słabości został zepchnięty na pozycję prośby o wolność, gdyż odmówiono mu nawet statusu „równej mocy", nakładając nań areszt domowy. Innymi słowy, z pozycji najwyższej mocy spadł na pozycję naj-

---

49/ Tamże, s. 142.

50/ Tamże, s. 144.

51/ F. Nietzsche *Wola mocy*, Warszawa 1911, s. 392.

52/ Tamże, s. 393.

niższą – pozycję nie tylko braku autonomicznej mocy, ale i braku osobistej wolności. Doznał więc głębokiej degradacji (tanscendencji negatywnej).

Z kolei Wacław jest najpierw w pozycji „równej mocy" obok Fryderyka i Witolda, a jednocześnie – przemocy wobec uwięzionego Siemiana. Nagle jednak Karol wchodzi w zakres mocy, co kwestionuje „męskość gwałtu" Wacława. Stąd jego samopogarda („Straciłem rację moralną i dlatego biję. Biję, bo już cierpienie moje nic nie znaczy. Nie jest godne szacunku. (Straciło honor)". Wyzuty z własnej męskości, czyli „najwyższej mocy", czuje się upokorzony przez Karola, gdyż on zajął – jakbyśmy powiedzieli – jego pozycję egzystencjalną.

Krótko mówiąc, Siemian jest w wielorakiej transcendencji negatywnej wobec własnej autokreacji wodza, podmiotowej „woli mocy" mężczyzny, „równej mocy" z innymi, autonomicznego indywidualizmu, aż do utraty wolności osobistej. Wacław natomiast pozostaje w transcendencji negatywnej wobec swojej godności mężczyzny, gdyż utracił moc nad Henią i został upokorzony przez Karola, który *de facto* odebrał mu status „równej mocy". Mężczyzną o pełnej mocy, który się narzuca siłą, gwałci rzeczywistość (naturę) pozostaje tylko Fryderyk. Oto jego ostatnia rozmowa z narratorem:

> Teraz już można pomówić – rzekł swobodnie i głośno. Listy są zbyteczne. Już ona, wie pan, ta...no...natura...nie zrobi nam kawału, bo rzeczy zbyt daleko zaszły, sytuacja jest określona...Nie ma co się patyczkować.[53]

Słowem, Fryderyk-mężczyzna, który króluje! „Jego podniebienie ma decydować, co piękne, co szpetne – dla niego i tylko dla niego!"

Groźna „Natura" z wczesnego listu Fryderyka zostaje sprowadzona do uprzedmiotowionej „natury", która jest na jego łasce – lasce jego decyzji, przemocy, gwałtu. Jakże lekceważący odruch wobec faktycznego przeciwnika:

> wie pan, ta... no... natura...

Jest to w ostrym kontraście do jego wypowiedzi wcześniejszej. Przypomnijmy:

> Trzeba znać starą k..., wie pan o kim myślę? Ona tj. Natura. Jeśli Ona naciśnie z boku czymś takim niespodziewanym, nie trzeba protestować, opierać się, trzeba posłusznie, potulnie zastosować się [...] ale wewnętrznie nie popuszczać...

Oto dwa bieguny dramaturgii Fryderyka. Od momentu taktycznej, skrytej chytrości wobec znienawidzonej „Natury" do lekceważącego, pogardliwego nad nią poczucia panowania. Można by powiedzieć, że moc demiurga niesłychanie z czasem wzrosła. Co jest szczęściem? Pamiętamy odpowiedź Nietzschego: „Uczucie, że moc rośnie – że przezwycięża się opór"[54]. Na tym właśnie polega s z c z ę ś c i e Fryderyka, który nie posiada się z radości przed ostatnim aktem triumfu nad „tą...

53/ W. Gombrowicz *Pornografia*..., s. 146.

54/ F. Nietzsche *Antychryst*, s. 6.

no... naturą", w czym wtóruje mu Witold. Wszystko przebiega na tle dialektyki powabu, która nadaje specjalny koloryt Nietzscheańskiej logice mocy:

> Fryderyk: „B o j e ś l i m ł o d y z a b i j e s t a r s z e g o , t o t u s t a r s z y z a b i j e m ł o d e g o – chwyta pan? To stwarza całość.[55]
>
> [...] i moja dojrzałość „dla" młodości – wyznaje narrator – miała spotkać się na ciele Siemiana z ich młodością „dla" dojrzałości – proszę, cóż za *rendez-vous!*
>
> Ale w tym zawierało się szczęście – i duma [...] – że oni w porozumieniu z nami, za naszym poszeptem i bodaj w jakiejś konieczności służenia nam tak się narażali – i tak się skradali! – do takiej zabierali się zbrodni!
>
> – Było to boskie![56]

„Uczucie, że moc rośnie – że przezwycięża się opór". Witold zaznaje szczególnego „uczucia szczęścia", popada nawet w swego rodzaju ekstazę sekundując w nocy Młodym (ponieważ także Henia została włączona w całą akcję), którzy skradają się do pokoju Siemiana, żeby go zabić:

> Ja, leżąc na łóżku, po prostu szalałem na myśl, że my, z Fryderykiem, byliśmy natchnieniem tych nóg [...]. Ich ta przepaść przyciągała dlatego, że mogli ją przeskoczyć – ich lekkość dążyła do najkrwawszych przedsięwzięć dlatego, że przerabiali to na coś innego – i ich zbliżenie się do zbrodni było właśnie niweczeniem zbrodni, oni dokonując unicestwiali.[57]

Paradoksalne zdanie: „ich zbliżanie się do zbrodni było właśnie niweczeniem zbrodni, oni dokonując unicestwiali" jest już sygnałem nowego etosu poza dobrem i złem. Rozbłyśnie on w zaskakującym finale tak typowym dla powieści kryminalnej:

> Na głos Heni, klucz „obrócił się w zamku Siemiana, otworzyły się drzwi, nastąpił cios i upadek ciała [...].
>
> – Załatwione – powiedział Karol[58]

Rychło się jednak okazuje, że to nie był Siemian, ale... Wacław! Tragiczna pomyłka? Nie. Otóż Wacław „zaraz po kolacji przedostał się do pokoju Siemiana przez drzwi łączące ich pokoje. Zabił go. [...] Potem czekał na przybycie Heni z Karolem i otworzył im drzwi, wszystko żeby oni jego zabili". Ale to nie koniec dramatycznych wstrząsów. Zdumionych wokół dwóch trupów bohaterów czeka jeszcze jeden szok. Oto nadbiega Fryderyk i w akcie jakiegoś szaleńczego triumfu zadaje ostatni sztych:

55/ W. Gombrowicz *Pornografia*, s. 147.

56/ Tamże, s. 149.

57/ Tamże, s. 149-150.

58/ Tamże, s. 150.

> Wyciągnął z kieszeni nóż, potrzymał go chwilę w powietrzu i rzucił na ziemię... Nóż był zakrwawiony.
> – Józiek – powiedział. – Józiek. Tu jest.

W ten sposób zostaje przypieczętowana wyśniona przez Fryderyka p e ł n i a. Obsesja wcieliła się w rzeczywistość. Po transcendencji negatywnej takich wartości, jak rodzina, „duch katolicki" i konspiracja następuje ostateczna transgresja natury w postaci negacji wartości życia. Indywidualna „wola mocy" nabiera konkretnego kształtu w rejestrach Nietzscheańskiej kreatywności poza dobrem i złem, o czym dobitnie świadczą ostatnie zdania powieści:

> Był niewinny! Był niewinny! Naiwność niewinna biła z niego! Spojrzałem na naszą parkę. Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy.[59]

Znamienne słowa: „Naiwność niewinna biła z niego!" Niewinność w szczytowym momencie zbrodni. Przypominają się słowa Nietzschego z *Ecce Homo:*

> Chcecież formuły na takie przeznaczenie, k t ó r e c z ł o w i e k i e m s i ę s t a j e? – Znajduje się ona w mym *Zaratustrze*.
> „– a k t o c h c e b y ć t w ó r c ą w d o b r e m i z ł e m, m u s i b y ć w p i e r w n i s z c z y c i e l e m i k r u s z y ć w a r t o ś c i".[60]

Niewątpliwie, Fryderyk kruszy tradycyjne wartości i okazuje się niszczycielem tego, co można rozumieć jako niewinne czy dobre. Jest to próba oczywistej „przemiany wszystkich wartości" w duchu odrzucenia wszelkiej zastanej moralności, którą Nietzsche nazywa wampiryzmem:

> Moralność jako w a m p i r y z m... Kto odkrył moralność, odkrył zarazem bezwartość wszystkich wartości, w które się wierzy lub wierzono...[61]

Antymoralny prometeizm filozofa głosi nową wolność poza wszelką „moralizną":

> ściągnąłem zasłonę z zepsucia człowieka. Słowo to, w moich ustach, bronione jest przynajmniej od jednego podejrzenia: że zawiera moralne oskarżenie człowieka. Jest ono – chciałbym to raz jeszcze podkreślić – w o l n e o d m o r a l i z n y: i to do tego stopnia, że owo zepsucie tam właśnie najsilniej odczuwam, gdzie dotąd najświadomiej dążono do „cnoty", do „boskości".[62]

Zaiste! Witold i Fryderyk są w o l n i od moralizny, a s t a r a cnota, w której Nietzsche widział tylko *decadence*, była już parę razy przekraczana, a tu wydaje się

59/ Tamże, s. 151.

60/ F. Nietzsche *Ecce Homo. Jak się staje – kim się jest*, Warszawa 1909, s. 115-116.

61/ Tamże, s. 124.

62/ F. Nietzsche *Antychryst*, s. 8.

zgoła zniesiona. Co więcej, w zakres moralizny zdaje się także wchodzić prawo do życia, jeśli stoi ono na drodze realizacji woli mocy potomka Zaratustry. Stąd wymyślna konfiguracja zbrodni *à la* Fryderyk. Przekroczywszy więc najbardziej radykalną granicę, bohater tworzy własne wartości. Czyżby kolejne oblicze „człowieka dostojnego" Nietzschego?

> Człowiek odmiany dostojnej czuje, że od n i e g o zależy naznaczanie wartości; nie potrzebuje niczyjego przyzwolenia, rozumuje bowiem: co dla mnie szkodliwe, to samo w istocie jest szkodliwe, i wie, że w jego mocy jest nadawać wagę rzeczom, że dano mu t w o r z y ć w a r t o ś c i. Czci to wszystko, co w sobie dostrzega: taki morał jest uświetnieniem siebie samego.[63]

Czyż Fryderyk nie „naznacza wartości" bez „niczyjego przyzwolenia"? Czyż nie postępuje tak, że mamy wrażenie, iż „w jego mocy jest nadawać wagę rzeczom, że dano mu tworzyć wartości"? Czyż nie czci tego wszystkiego, co w sobie dostrzega? I wreszcie, czy w ten sposób nie u ś w i e t n i a ciągle siebie samego? Retoryczne pytania.

W konkluzji można zatem stwierdzić, że Fryderyk ustanawia dla siebie ostateczne prawo do t r a n s c e n d e n c j i wszystkich wartości! Z tego punktu widzenia *Pornografia* Gombrowicza wydaje się sonatą wielorakich przekroczeń wartości, które stanowiły o naturze poszczególnych bohaterów. Dla Amelii było to przekroczenie etosu katolickiej pobożności i wizerunku uduchowionej kobiety, dla Wacława – idealistycznej wizji własnej matki i miłości narzeczeńskiej, dla Siemiana – brawury wodza i konspiratora, jak również męskiej podmiotowości, a dla Witolda i Fryderyka – wszelkich granic, które stały na drodze do ich kreacji estetyczno-erotycznych. Nie zgadzamy się jednak z opiniami takich badaczy jak np. P. Hultberg, który pisze:

> Jednakże ani krwawa ofiara, ani pojęcie zbrodni i kary nie są tu najważniejsze. Najważniejsza jest znowu tendencja antychrześcijańska. Grzech zostaje niejako uświęcony i postawiony ponad cnotę, jako naczelna zasada życia.[64]

Nie wydaje się to trafne. Sądzimy bowiem, że powieść nie promuje „grzechu jako naczelnej zasady życia", ale wyraża wieloraką z a s a d ę t r a n s c e n d e n c j i o proweniencji nietzscheańskiej, z bardziej jednak pesymistycznym (czytaj – realistycznym) akcentem.

Stąd właśnie dwa „słowa-klucze" naszej terminologii interpretacyjnej, czyli „transcendencja negatywna" i „transgresja", ponieważ bohaterowie nie tyle przekraczali swoje „naturalne" wartości ku innym wartościom, ile raczej z s t ę p o w a l i k u k a t a s t r o f i e – świadomie lub nieświadomie, dobrowolnie lub wbrew własnej woli. Tak też było z Wacławem, któremu „Niedawno ubyła matka.

63/ F. Nietzsche *Poza dobrem i złem*, s. 244-245.

64/ P. Hultberg *Pornografia i alchemia. Prolegomena do analizy „Pornografii" Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1973 z. 2, s. 186.

A teraz..." – dokończmy – Henia, co z kolei pcha go do zabójstwa Siemiana na własną rękę, a następnie wystawia na cios Karola. Słowem: „zabija i daje się zabić". Jeśli pierwszy akt można jeszcze wyjaśnić próbą moralnej rehabilitacji mocy mężczyzny, który nie zgadzał się na „wyzyskiwanie nieletniego" do tej akcji, to akt drugi pozostaje zagadką. Czyżby świadomy triumf samopogardy owocował w tym zastępczym samobójstwie? Ale także inne postaci nie są do końca zrozumiałe, tak jest i z Amelią, i z Siemianem, i z Młodymi.

Element zagadki motywacyjnej postaci przedstawionych w *Pornografii* przesłania czasem mniej, a czasem więcej dyskretną o nich prawdę, której wspólnym mianownikiem staje się z reguły jakaś postać k a t a s t r o f y. Stąd ostatnie zdanie utworu znakomicie puentuje destrukcyjny wektor transcendencji bohaterów: „I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy".

A jeśli „katastrofa", to trudno w niej widzieć „uświęconą i postawioną ponad cnotę" naczelną zasadę życia. Nie! To raczej kolejny, szczególnie drastyczny akt zuchwałej transcendencji bohatera – transcendencji, która łamie wszelkie granice... prócz egolatrycznej projekcji samego Fryderyka! Nie sposób tu jednak proklamować jego zwycięskiej dominacji nad rzeczywistością z pozycji wszechwładnego demiurga. Przeszkadza temu raz jeszcze ostatnie, a więc rozstrzygające zdanie powieści, które diagnozuje mroczną aurę powstałej sytuacji jako wspólną katastrofę bohaterów. Nie tyle zatem transcendencja transcendencji, co raczej katastrofa katastrof, która bardziej przywodzi na myśl wizję piekła ze szkicu Gombrowicza o Dantem niż triumf bezkresnej wolności *homo transcendens* w *Pornografii*. Fryderyk-demiurg poza dobrem i złem ulega aksjologicznej erozji, która wydaje się odblaskiem stanu „gdzie Zło – jak dowodził Gombrowicz przed bramą piekła Dantego – sobą się kazi i siebie pożera"[65].

Jeśli tak jest, to i sens finalnej katastrofy bohaterów daje się odczytać głębiej – z perspektywą, a raczej retrospektywą na cały świat psychologiczny powieści. Otóż można by w tej katastrofie ujrzeć wieloraką p o r n o g r a f i ę a k s j o l o g i c z n ą, która zdaje się odsłaniać wspólne podłoże „transcendencji negatywnych" i „transgresji" wszystkich postaci przedstawionych. „Pornografia" oznaczałaby wówczas demaskujące u j a w n i e n i e n i e d o s t a t k u w a r t o ś c i l u b p s e u d o w a r t o ś c i. Bo czyż jest inaczej w tej powieści, która z jednej strony prezentuje określone postawy aksjologiczne (rodzina, katolicyzm, konspiracja, Nietzscheański kreacjonizm), a z drugiej – wystawia je na kompromitującą próbę?

Już w związku z „katastrofą aksjologiczną" Amelii wskazaliśmy na możliwość głębszej interpretacji tytułu tego utworu Gombrowicza. Drastyczne zderzenie dwóch całkowicie sprzecznych obrazów bohaterki nazwaliśmy wówczas przypadkiem „pornografii egzystencjalnej". Pomiędzy Amelią i Fryderykiem – postaciami zupełnie przeciwstawnymi – zarysowują się wyraźnie Wacław i Siemian. Wacław nie potrafi pogodzić się z „pornograficzną" d e w a l u a c j ą obrazu matki i Heni,

65/ W. Gombrowicz *Dziennik (1961-1966)*, *Dzieła*, t. IX, Kraków–Wrocław 1986, s. 228.

którą Fryderyk wplątał w destrukcyjny dramat antyrodzinny. Zdesperowany narzeczony policzkuje dziewczynę, ale w malignie własnych racji moralnych dostrzega także swoją „pornografię aksjologiczną", kiedy odkrywa, że wszystkie jego zabiegi wokół Heni „nie ze względu na obowiązek, a tylko żeby nie dać mu (Karolowi) jej – żeby nie stracić przewagi moralnej nad nią. Cała ta moja moralność – konkluduje – po to tylko, żeby ją posiadać!"[66]. Sięga on zatem głębiej niż jego matka w introspektywną pustkę własnego etosu – następuje demaskatorskie zderzenie deklarowanej fasady opiekuńczego i kochającego narzeczonego z egoistyczną intencją posiadania dziewczyny.

I wreszcie Siemian to „pornografia aksjologiczna" o dwóch obliczach. Pierwsza rozgrywa się w skali indywidualnej – wódz i rozkazodawca traci swoją „moc gwałtu", a nawet podmiotowość mężczyzny i ląduje na pozycji więźnia w domu Rodaków – Swojaków. Druga „pornografia" posiada wymiar narodowy. Cezaryzm konspiracji nie toleruje słabości i dlatego dokonuje zbrodni na Siemianie, który z legendy stał się – wbrew własnej woli – dezerterem wobec mitologicznej „sztampy patriotycznej".

Fryderyk przekracza lub aranżuje te wszystkie „pornografie–dewaluacje" na poziomie Nietzscheańskiej woli mocy, aż do końcowej sceny powieści, w której on sam – doprowadzając do zbrodniczej realizacji swojej pełni – pogrąża się w katastrofie. Odnosi sukces, który okazuje się aksjologiczną klęską – ostateczną pornografią *P o r n o g r a f i i*! Czyż nie jest to jednak znaczący moment p r a w d y, w którym samozwańczy demiurg bankrutuje, a z nim – idea „przemiany wszystkich wartości"?

66/ W. Gombrowicz *Pornografia*, s. 139.

Knut Andreas GRIMSTAD

Co zdarzyło się na brygu Banbury? Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury[1]

Twórczość Witolda Gombrowicza, czołowego przedstawiciela polskiej prozy awangardowej w latach trzydziestych minionego wieku, pozwala ukazać charakterystyczne zderzenie starych i nowych postaw[2]. Młodopolska wiara w przemożną rolę sztuki i boską władzę twórcy, cechująca literaturę przedwojenną, ginie wprawdzie wobec współczesnego świata symulakrów, ale Gombrowicz „lat trzydziestych" nadal odgrywa ogromną rolę w powojennym rozwoju polskiej literatury, a zwłaszcza po odwilży lat 1955-1956, kiedy odrzucono nakazy realizmu socjalistycznego. Wtedy właśnie pisarz uzyskał międzynarodowy rozgłos jako nieprzeciętny filozof i stylista. Biorąc pod uwagę aktywne zainteresowanie Gombrowicza metaliteraturą i literaturą popularną, wprowadzenie „fałszywej tożsamości" postaci, a także typowe dla jego bohaterów odgrywanie ról – by przywołać choćby narratorów występujących w pierwszej osobie, zawsze noszących imię autora oraz rzeczywistego autora, zręcznie „wykraczającego poza ustalone ramy" i zamazującego granice między fikcją i rzeczywistością – można postawić tezę, że Gombrowicz lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zapowiadał nurt postmodernistyczny w literaturze[3].

1/ Pragnę zadedykować ten artykuł pamięci mojego pierwszego nauczyciela literatury polskiej, Wojciecha Wyskiela.

2/ Fragmenty tekstu pojawiły się już w moim artykule *Boarding the Banbury: Gombrowicz and the Provocation of Culture*, w: *Translating Culture: Essays in Honour of Erik Egeberg*, red. G. Kjetsaa i inni, Oslo 2001, s. 94-107.

3/ Zróżnicowane i niedawno podjęte próby określenia miejsca Gombrowicza w postmodernistycznym nurcie XX wieku można znaleźć miedzy innymi w: S. Eile, *Clown turned bard: Witold Gombrowicz*, w: *Modernist Trends in Twentieth-Century Polish Fiction*, London, 1996, s. 103-115; P. Parlej *Gombrowicz – dialektycznie. O liryzmie, dysydentach i polityce*, w: *Grymasy Gombrowicza*, red. E. Plonowska-Ziarek, przeł. J. Margański, Kraków 2001, s. 183-205; W. Bolecki *Witkacy-Schulz-Gombrowicz*, w: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków, 1999, s. 113-134; M. Legierski *Modernizm Witolda*

Bez względu jednak na fakt, czy postrzegamy autora przez pryzmat modernizmu, czy postmodernizmu, nie ulega wątpliwości, że jego twórczość cechuje dialektyczny dualizm „Formy" i „Chaosu", jak również spokrewnione z nimi pary opozycji – wieku (dojrzałość / niedojrzałość), warstwy społecznej (kultura elitarna / masowa) i seksualności (akceptacja heteroseksualności / ostracyzm homoseksualizmu). W rezultacie „niedojrzałego" bohatera Gombrowicza zawsze cechują sprzeczności, które można przedstawić jako potencjalne wybory: akceptując daną formę, wpada w pułapkę „dojrzałego" świata, co wiąże się z przyjęciem formy nie własnej, lecz istniejącej wcześniej, wypracowanej przez wzajemne relacje „dorosłych"[4]. Należy podkreślić, że to głębokie rozdarcie właściwe dla wspomnianych uprzednio kategorii, urzeczywistnia się nie tyle w odniesieniu do jednostki, lecz raczej między jednostkami, na granicy, w miejscu, które sam Gombrowicz określa mianem „sfery międzyludzkiej". Wydaje się przy tym, że odrzucając wiarę w nieerotyczną filozofię, nie ufając żadnej myśli wyzwolonej z płci, postrzega taką ludzką interakcję w kategoriach procesu erotyzacji:

> Nie wierzę w filozofię nieerotyczną. Nie ufam myśleniu, które wyzwala się z płci... czysta świadomość musi być znowu zanurzona w ciele, w płci, w Erosie... swoisty absolut płci, absolut erotyczny.[5]

Należy również podkreślić, że chociaż większość tekstów Gombrowicza powstała w czterdziestoletnim okresie dobrowolnego wygnania w Argentynie, Niemczech i Francji, uważa się go za pisarza narodowego *par excellence*. Co do p o l s k o ś c i[6] zaś, padła sugestia, iż motyw Podróży Transatlantyckiej ma oznaczać „miejsce zamieszkania" autora, podróż bowiem pełni funkcję metafory obejmującej wszelkie kulturowe istnienie między dwoma światami[7]. Przyjmując podobny punkt widzenia, zajmę się sposobem przedstawiania kultury przez Gombrowicza. Pragnę przy tym skoncentrować się nie na binarnym układzie Stary – Nowy Świat, czy Europa – Ameryka Południowa lub Polska – Argentyna, lecz przyjąć nieco szerszą perspektywę i omówić wątek mechanizmu otwarcia – za-

---

Gombrowicza, Warszawa 1999; K. Stała, *Inventing the Wheel? The Postmodern Catching up with Witold Gombrowicz*, w: *The Postmodern Challenge: Perspectives East and West*, „Postmodern Studies" 27, red. B. Stråth i N. Witoszek, Amsterdam 1999, s. 199-217.

4/ Liczne dowody świadczące o intelektualnym zdyscyplinowaniu tego pozornie rozwichrzonego pisarza znaleźć można w: *Gombrowicz filozof*, red. F. Cataluccio, J. Illg, Kraków 1991.

5/ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, w: *Dzieła*, t. VIII, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 249.

6/ O funkcji polskości w twórczości Gombrowicza zob. L. Neuger *Polskość jako cel*, „Teksty Drugie" 1991 nr 1/2, s. 5-23; oraz U. Phillips *Gombrowicz's Polish complex*, w: *New Perspectives in Twentieth-Century Polish Literature: Flight from Martyrology*, red. S. Eile, U. Phillips, London 1992, s. 28-46.

7/ E. Płonowska Ziarek *Wprowadzenie*, w: *Grymasy Gombrowicza*.

mknięcia, podejmowany za każdym razem, gdy dochodzi do spotkania i konfrontacji odmiennych światów, grup i mentalności. Ten rodzaj twórczości kulturowej – w której uczestnicy interakcji stają się istotami społecznymi, jednocześnie posiadającymi i tworzącymi kulturę – jest najważniejszy w przypadku „szalonych siedmiu opowiadań"[8], a zwłaszcza pierwszoosobowej narracji *Zdarzenia na brygu Banbury*. Wszystkie one wchodzą w skład *Pamiętnika z okresu dojrzewania*[9], napisanego w okresie poprzedzającym wyjazd do Argentyny.

*

Fabuła opowiadania nie jest skomplikowana: niejaki F. Zantman postanawia udać się w podróż morską z Birmingham do Valparaiso; wkrótce znajdzie się na łasce kapitana Clarke'a i porucznika Smitha, którzy sycą się władzą nad załogą i jedynym pasażerem. W chwili buntu załogi i przejęcia przez nią kontroli nad brygiem Zantman wciąż jest zastraszony. Pozbawiony sprzymierzeńców i niezdolny do podjęcia jakiegokolwiek działania, chowa się w swojej kajucie, a w końcu wpada w stan krańcowego wyczerpania nerwowego. Jak w przypadku całej twórczości literackiej Gombrowicza bohater opowiadania – okrutnie rozdarty między sprzeczne siły, na których napór naraża go nowy status – działanie podejmuje wbrew własnej woli[10]. Zantman jako postać musi nieustannie dokonywać samooceny i podejmować decyzje powodowane tym, co wydaje mu się czystym szaleństwem marynarskiego życia – sztywną hierarchią obowiązującą na statku, rutyną zachowań załogi, łamaniem zasad, odmiennym zachowaniem, wybrykiem seksualnym i tak dalej; jest *outsiderem* i odmieńcem również z powodu odczuwanego niesmaku. Możemy stwierdzić, że na poziomie tekstualnym prowokacja kultury wpisuje się w rejestr „wydarzeń", przygotowany przez bohatera; opowieść od-twarza dwojaki sens jego własnej pozycji kulturalnej i społecznej. Wydaje się, że sposób autoprezentacji Zantmana zależy od niespójności formy kulturalnej, doświadczanej we wzajemnych relacjach międzyludzkich. Jego „tekst", ożywiony przez niepojętość chaotycznej sytuacji, przybiera kształt przedstawienia (*mise en scène*) skupiającego się na inicjacji, na jadowitej walce o „własne ja". W ten sposób zaokrętowanie się oznacza nie tylko gotowość bohatera do osiągnięcia dojrzałości w świecie męskiej przygody, lecz również zgodę na kulturalny stan pośredni między *quasi*-nowicjuszem i przyszłym „wygnańcem", na „deformację" i „bezformie".

8/ Cz. Miłosz *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983, s. 432.

9/ Maria Janion dowodzi, że „dojrzewanie", ukryte w tytule, należy rozumieć jako sferę zawieszenia pomiędzy dwoma (lub więcej) stanami bytu, bez żadnego punktu zaczepienia: „Zajmuje [pisarza] raczej owo słynne «pomiędzy», owo przekraczanie, które w końcu nie jest, bo nie może być przekraczaniem...Bo właśnie...nie wiadomo, skąd. I dokąd się idzie" (M. Janion *Wstęp*, w: Gombrowicz *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982, s. 10).

10/ Nie zgadzam się tu z Ewą M. Thompson, która dowodzi, że chociaż opowiadania nie ustępują innym dziełom Gombrowicza, to przecież „mimo to sprawiają wrażenie, jakby napisał je ktoś inny" (taż *Witold Gombrowicz*, Boston 1979, s. 38).

„Wiosną 1930 roku zdecydowałem się odbyć podróż morską – ze względów osobistych – zdrowotnych i wypoczynkowych" (s. 112)[11]. Konwencjonalne rozpoczęcie wskazuje na narratora, który pragnie się przedstawić jako „normalny człowiek", próbuje nawiązać nić porozumienia z czytelnikiem, ujawnić wspólnotę ze zwyczajnym światem. Wątpliwości budzi jednak opis jego „sytuacji na kontynencie europejskim", która stawała się „z każdym dniem przykrzejsza i bardziej niewyraźna" (s. 112). I faktycznie, to pierwszy sygnał przyszłych rozczarowań i niezręczności Zantmana. Narrator bowiem jest typem dobrodusznej, skromnej i spokojnej osoby, która, pozbawiona ustalonej roli i maski społecznej, pragnie osiągnąć dojrzałość, ale by to uczynić, musi przyłączyć się do grupy, to znaczy do załogi brygu, wkroczyć w świat społecznej uniformizacji. W efekcie podróż morska musi wystawić go na liczne próby, eksperymenty ustanowione przez sprzeczne „formy", które wydają mu się całkowicie absurdalne:

> Uważam, że tego trochę za dużo. Delfiny chybiające kant steru, szczury gryzące własne ogony, marynarze, którzy wpatrują się we własne nogi i odginają zgięte grzbiety, pelikany klujące grzbiety wielorybów, kapitan klujący się szpilką z porucznikiem... (s. 129)

To wyobrażenie zgięcia i półkola, powracające w całej narracji, wskazuje na elastyczność seksualną i kulturową, której wkrótce będzie wymagać „zagięty" świat brygu. Zantman wciąż próbuje zorganizować niepokojący chaos kłopotliwego położenia, w jakim się znalazł: broni swej niewinności, udaje nieśmiałość, a czasem sugeruje, że wie mniej niż naprawdę. Mimo iż podkreśla, że nie ma żadnego wpływu na bezsensowną sytuację, może nieświadomie marzyć, że stanie się częścią tego świata, którego tak się obawia:

> Dobrze – szepnąłem – nie ma kobiet, bo gdyby choć jedna znalazła się na statku... brr.. któżby mię ochronił. Ale na szczęście jesteśmy daleko i nie ma kobiety, i nie może jej być – choćby nie wiem co, nie może, bo nie ma i oni nie mogą. Dzięki ci, Boże! (s. 145)

Na samym początku bohater jest wyobcowany ze społeczności marynarzy; coraz silniej broni się przed jej rytuałem czy „formą", która integruje tę grupę. Mimo to jednak ś w i a t b r y g u sprawia, że w końcu bohater ulega przywilejom własnej świadomości[12]. Najpierw na pasażera czeka wielki świat przygód, niezmierzona przestrzeń przeciwstawiona ograniczonym wymiarom brygu. Sam wybrał sobie stary, ponury statek, który płynie w przedziwnej izolacji od świata zewnętrznego; pozorna normalność męskości na pokładzie ma wkrótce ulec stopniowej degeneracji. Po drugie, mamy do czynienia z wewnętrznym światem bohatera, jego własnym ja; każda zmiana zewnętrznej sytuacji współgra ze zmianą zachodzącą

11/ Wszystkie numery stron podawane w nawiasach odnoszą się do: W. Gombrowicz *Dzieła*, red. J. Błoński, Kraków 1986.

12/ Pragnę wyrazić swoją wdzięczność Włodzimierzowi Boleckiemu, Astrid Brokke, Catrionie Kelly, Jadwidze Kvadsheim, Tine Roesen i Włodzimierzowi Szturcowi za liczne uwagi, które ułatwiły mi przeprowadzenie tej analizy.

w jego wnętrzu. Dla Zantmana, który nieśmiało skrywa się przed „chaotyczną" mrocznością i niższością, marynarze ze swymi skłonnościami seksualnymi stają się obrazem jego własnego ja. W obliczu absurdu odczuwa nieprzeparte pragnienie przyłączenia się do grupy. Rozdziera go nieustanne pragnienie poznania i wkroczenia w męskie tajemnice dotychczas niedostępne. Jak zawsze Gombrowiczowską „Formę" należy rozumieć nie tylko jako „maskę społeczną", sugerującą coś obcego i narzuconego ludziom, lecz również jako warunek ludzkiego istnienia. Przyglądając się bohaterowi na pokładzie brygu warto pamiętać, że jego nazwisko stanowi anagram słowa „tancerz", Zant-man – *Tanz-man*. Morfem „Zant" tworzy anagram niemieckiego *Tanz* (taniec), dzięki czemu to intrygujące zdanie prowadzi bezpośrednio do „tancerza" Gombrowicza *par excellence*, narratora-bohatera pierwszego w zbiorze opowiadania, noszącego tytuł *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*[13]. Ten ostatni wpisuje się w rolę niezrównoważonego, cierpiącego na epilepsję „artysty", obsesyjnie walczącego o przychylność warszawskiego „patrona"; Zantman zaś w obrębie swej własnej „aury umysłu"[14] wdaje się w gorączkową, pełną miłości i nienawiści relację z poszczególnymi marynarzami. Powrócę jeszcze do tego symbolicznego związku między obydwoma skrytymi pod maską bohaterami; w tym miejscu musi wystarczyć stwierdzenie, że można ich postrzegać jako jedną osobę, a przez to jako postać literacką służącą do ukrycia „ja" autora.

W opowiadaniu Zantman wykonuje przedziwne „tańce", płaci marynarzom za ich „usługi", a jednocześnie próbuje prowadzić zapis wydatków i zachować porządek. „Sytuacja wymaga ogromnego taktu. Kapitan ma za dużo żeglarskiej fantazji, a Smith umie ciepło ścisnąć za rękę – aż miło. Mogą każdej chwili wyrzucić za burtę" (s. 133-134). Zamykając się w kabinie bohater zapisuje swe doznania na skrawkach papieru, które następnie pali; skrobie na ścianie palcem wskazującym, po czym poddaje się strachowi i zasypia kompletnie wykończony. „Fantastyczne przygody umysłu"[15] skłaniają Zantmana, by uznał, że „zjawiska przedrzeźniające najskrytsze tajemnice duszy"[16], podróż morską i sam bryg można sprowadzić do gorączkowej gry, w której uczestniczą nie marynarze (jak wierzy Zantman), lecz on sam.

*

„Taki bryg, jak ten, idzie sam bez niczyjej pomocy" (s. 123) – tłumaczy pasażerowi porucznik Smith. „Zamknięty w statku, skąd nie ma ucieczki"[17] Zantman

13/ Zwrócił mi na to uwagę W. Bolecki, zob. tenże: *Tajemnica Kosmosu* w: *Jan Błoński i ... literatura XX wieku*, pod red. M. Sugiery i R. Nycza, Kraków 2002, s. 281-283.

14/ Pełen tytuł opowiadania Gombrowicza w wydaniu z 1933 roku brzmi *Zdarzenia na brygu Banbury. Aura umysłu F. Zantmana*.

15/ M. Janion *Wstęp*, s. 18.

16/ *Krótkie objaśnienie*, w: W. Gombrowicz *Dzieła*, t. 1, s. 195.

17/ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przel. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 24.

wierzy, że popada w szaleństwo i ten stan budzi w nim coraz większy niepokój; niczym dziecko zagubione w mrocznym lesie, słyszy odlegle ryki i ukradkowe stąpanie dzikich, groźnych zwierząt (s. 128)[18]. Ten przedziwny stan rzeczy można porównać do średniowiecznego motywu, znanego jako Statek Głupców (*das Narrenschiff*), a należącego również do symboli sztuki figuratywnej. Szaleńcy w samotności żeglowali statkiem płynącym „bez niczyjej pomocy"; bez kapitana i załogi. Nikt nie wiedział, skąd przybywali, ani dokąd zmierzali, nie wiadomo było też, czy statek w ogóle przybije do brzegu[19]. Zantman tak samo nie ma pojęcia, dokąd dotrze, nie może się tego dowiedzieć od nikogo, ponieważ nie ma wspólnego języka z marynarzami. Pozbawiony bezpośredniej łączności z kimkolwiek bohater Gombrowiczowski musi porozumiewać się ze światem uporządkowanym według jego własnych zasad. Niczym średniowieczny „głupiec" mamroczący niezrozumiale we własnym języku, pragnie potwierdzić swoje „ja" w zwierciadle świadomości drugiego.

Jest jeszcze jeden aspekt analogii ze Statkiem Głupców: szaleniec „jest Przejezdnym [*Passenger*] w najdoskonalszym znaczeniu tego słowa, jest niewolnikiem Przejazdu [*passage*]"[20]. Bohater trwa w zawieszeniu; ten stan pozwala mu uzyskać wolność lub doskonałość pod warunkiem jednak, że uświadomi sobie i wyzna własną sztuczność[21]. Jednostka żyjąca poza Formą, jak szalony pasażer, może wznieść się na najwyższy poziom i uzyskać prawdziwą niezależność tylko wtedy, gdy wpisze wszystkie dręczące ją problemy życiowe w cudzysłów umożliwiający nabranie pewnego do nich dystansu. Przyczyn, dla których Zantman nie potrafi sprostać zadaniu, można dopatrywać się w sposobie, w jaki postrzega naturę – jako poddaną „ślepemu ruchowi" wszechogarniającą masę, bezsensowną wolę. Co charakterystyczne, na widok skorpiona popełniającego samobójstwo przez wstrzyknięcie sobie jadu Zantman udaje, że natura zupełnie go nie interesuje: „Ale dlaczego wybrał się z tym do mnie? Czy nie mógł załatwić się w szparze?" (s. 130)[22]. Ko-

18/ W licznych odwołaniach Zantmana do mrocznych i skrajnych zachowań pobrzmiewają echa XIX-wiecznego gatunku opowieści morskich. Weźmy choćby homoerotyczne niedomówienia w powieści Hermanna Melville'a *Billy Budd* (1891) czy seksualną ambiwalencję Conradowskiego *Jądra ciemności* (1902).

19/ Tamże.

20/ Tamże; w nawiasie kwadratowym wersja tekstu w wydaniu angielskim (przyp. tłum.).

21/ Zdaniem Jana I.J. Van der Meera, to zawieszenie, lub „graniczność" (Van der Meer posługuje się terminem ukutym przez socjologa Victora Turnera), wskazuje na istnienie nieustannej gry pomiędzy rzeczywistością formy i antyformy, opartej na stałych przemianach i zmieniających się rolach, które pozbawiają istniejące stereotypy jakiejkolwiek logicznej spójności: „Graniczne byty nie znajdują się ani tu, ani tam; są pomiędzy pozycjami przypisanymi i wyznaczonymi przez prawo, obyczaje, konwencję". Van der Meer *Form vs. Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz*, Amsterdam 1992, s. 140-141.

22/ Olaf Kühl podaje zwrot *załatwić się* (w znaczeniu „zabić się" ale również „zaspokoić swoje potrzeby seksualne" lub „masturbować się") na liście licznych

lejny przykład udawanej obojętności pojawia się na końcu opowiadania: zbuntowani marynarze „rządzą" statkiem, oddają się ekscesom seksualnym, podczas gdy niezaangażowany narrator zamyka się w kajucie:

> Okręt chwiał się i windował powoli w górę i słyszałem, jak ktoś wyjaśniał obleśnie, że to stąd pochodzi, iż pęd okrętu napotkał przeciwny sobie wiatr – przez co spiętrza się i pęd, i wiatr, a okręt winduje się na wielką wysokość. Chciałem zawołać, ale nie mogłem wydobyć głosu, gdyż spałem... (s. 149)

Sama natura w całej okazałości i sile zdaje się uczestniczyć w buncie, w akcie kopulacji.

O ile człowiek zostaje stworzony w świecie międzyludzkim – to znaczy jest „stwarzany od zewnątrz", i nigdy nie jest sobą – o tyle ciało czy cielesność ma charakter elementarny, to znaczy podlega działaniu „prymitywnych" i potężnych naturalnych sił i pasji. Dowodzi tego pierwsza przygoda bohatera w kajucie, kiedy po ataku wymiotów zaczyna pochłaniać poduszki, prześcieradła, roletę, by zaraz ponownie wszystko zwymiotować (s. 113). Natura i fizjologia obezwładniają go do tego stopnia, iż łączy się z nimi w jeden organizm. W rzeczywistości cała dyscyplina na brygu zależy zasadniczo od ciała i jego bliskości, nie zaś od morza czy morskiej atmosfery. Jednak w przypadku Zantmana cielesność prowadzi do samouwięzienienia (weźmy choćby opis, w którym porucznik Smith proponuje nadziać go na hak wędkarski, s. 118); wraz ze wzrostem skali napięcia wszystko, co związane z ciałem, zaczyna oznaczać coś więcej niż tylko żenujący bunt społeczny. Totalne łamanie reguł (Chaos) uwalnia atmosferę podłości, wymykającą się spod kontroli i pozbawioną wszelkiej etykiety, a przez to zupełnie nieprzydatną dążącemu do „dojrzałości" narratorowi. Zantman, przerażony „niedojrzałym" zachowaniem marynarzy, czyli ich rozwiązłością, na różne sposoby próbuje umknąć przed ciałem, a jednocześnie coraz silniej go pożąda.

Zantman w swojej prezentacji wydarzeń przedstawia rozliczne walki[23], z których jedna prowadzi do następującego podziału władzy: „władca", kapitan Clarke, przy pomocy porucznika Smitha stawia czoła „poddanym", czyli marynarzom, w których tli się zarzewie buntu; marynarze, początkowo upokorzeni władzą kapitana, stopniowo przygotowują się do rewolty. Clarke nie jest w stanie sprawować kontroli nad sytuacją przy użyciu bezsensownego terroru – marynarze muszą bez powodu szorować pokład, uważnie wpatrywać się we własne ręce i stopy oraz powtarzać złowrogą pieśń „ryby i morskie ptaki żerują za okrętem" (s. 116) – spod kontroli wymyka się szczególna odmiana buntu psychologicznego, która w narra-

---

w Gombrowiczowskiej „stylistyce stłumienia" przykładów polisemii (O. Kühl *Stilistik einer Verdrängerung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*, Berlin 1994, s. 80).

23/ Walka stanowi oczywiście podstawowy motyw w całej twórczości Gombrowicza: walczyć ze sobą mogą nie tylko jednostki i ich świadomość, lecz również „formy", a nawet pojedyncze jej elementy. Warto przypomnieć choćby Część Pierwszą *Ferdydurke*, w której do bitwy przystępują różne części ciała.

cji Zantmana przybiera orgiastyczny charakter. Ponieważ ograniczona przestrzeń brygu hamuje działania odizolowanej grupy, zaczynają się ujawniać i odgrywać dominującą rolę dotychczas gorliwie skrywane różne elementy świadomości. Monotonia podróży, żarliwa tęsknota i sentymentalizm (sparodiowane za pomocą opisu fascynacji Clarke'a pająkiem, s. 147-148) sprawia, że marynarze zanurzają się w „niedojrzałości" i poddają działaniu erotycznych fantazji i skłonności. Bunt, o czym Zantman nie wie, wyzwala ich z jednej „formy", lecz więzi w sieci własnego pożądania. Rebelia, wyrażona poprzez aktywność seksualną, narzuca wszystkim ludziom na statku nową „formę", którą jest zniewolenie cielesności.

Do drugiej walki dochodzi między kapitanem i pierwszym oficerem równie znudzonymi, jak marynarze; ci z kolei kierują energię w typową Gombrowiczowską grę o dominację. Porucznik Smith wyznaje bohaterowi, że zaczął grać w różne gry ze swoim przełożonym; początkowo chodziło o konwencjonalne zabawy, jak gra w karty, domino czy w chlusta i klipę, które później przerodziły się w dziwne zajęcia – śpiewanie na zmianę starych kupletów z operetek, przeglądanie kalendarza hodowli koni, rzucanie gałkami z chleba w robaczka i wpatrywanie się w siebie nawzajem, by sprawdzić, „kto dłużej wytrzyma" (s. 121). Stopniowo odrzucają konwencję gry i siedząc „naprzeciwko siebie" (oto kolejna Gombrowiczowska „forma") zaczynają się kłuć szpilkami. Ta gra wkrótce osiąganie poziom obsesyjnej histerii.

Po trzecie, mamy tu do czynienia z walką bohatera ze wszystkimi. Zantman odczuwa nieustanny nacisk społecznych i kulturalnych „form"; duet Clarke–Smith i cała załoga brygu próbują go zdominować. Z kolei sam „niewinny" pasażer sprzeciwiając się tym próbom ujawnia szczególny rodzaj „sadomasochizmu". Po pełnej wahania obronie w końcu się poddaje, przy czym aktem niepewnej kapitulacji rządzi strach przed groteską (był wcześniej świadkiem, jak wydłubano i zjedzono czyjeś oko, s. 138), a zarazem chełpliwa rozkosz. „Jestem jak jagnię pomiędzy wilkami, jak osioł w jaskini lwów" (s. 137)[24]. Po buncie Zantman znajduje się na straconej pozycji: musi przyznać się do własnej hipokryzji, poluje na niego załoga statku. A ponieważ jego umysł nadaje nawet najbardziej niewinnym przedmiotom wstydliwe znaczenie, nie może nie zauważyć perwersyjnego zachowania marynarzy:

> Udałem, że zapomniałem chusteczki do nosa, i szybko odszedłem. Ale... ujrzałem naraz w cieniach nocy dwóch innych marynarzy idących pod rękę. Odwróciłem się więc – znów dojrzałem dwóch innych marynarzy, w pobliżu kambuza, szepczących ze sobą. To niemiłe – szepnąłem – że odtąd nie będę mógł patrzeć bez wstydu na dwóch marynarzy, a nawet może i na jednego marynarza. Będę musiał odwracać głowę... (s. 146)

Nie można w żaden sposób stwierdzić na pewno, kiedy doświadczenia bohatera są „rzeczywiste", kiedy zaś są jedynie projekcjami jego „niedojrzałej", kompromitującej wyobraźni.

24/ Zob. J. Jarzębski *Między chaosem a formą – Witold Gombrowicz*, w: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 201.

*

Należy zauważyć, że walczące ze sobą obozy prowadzą grę zmierzającą do uzyskania kontroli nad innym zbiorem ujawniających się „form" e r o t y k i. Widzimy, że bohater wkracza w sferę erotyzmu już wtedy, gdy rusza w morze, wychodząc poza samego siebie i zmierzając w stronę świata; sam akt zaokrętowania pozwala uczynić z erotyzmu model gry z rzeczywistością. Świadomość Zantmana postrzega obcą materię – to znaczy coś, co postrzega się jako nie-„ja" – w ten sposób dochodzi do zainicjowania dramatu wewnętrznego; rozpoczyna się trudna walka-gra między własnym „ja" i nie-„ja", skomplikowana, spowolniona interakcja: między odrazą a pożądaniem, samoobroną a poddaniem[25]. Ponieważ własne ja zakłada, że związek z nie-ja będzie czymś nieprzyjemnym, wynika z tego, że jednostka posiada jeszcze coś innego, coś, co nie zgadza się na poddanie i zniszczenie w obrębie Formy, co żąda wyzwolenia. Chodzi o energię „buntu" czy tworzenia, która u Gombrowicza najczęściej pojawia się jako „niższa siła", element erotyczny (cielesny czy wręcz animalistyczny jak w przypadku Zantmana czy marynarzy), lecz również jako pewna ambicja, to znaczy pragnienie, by sprawować kontrolę intelektualną nad własnymi doznaniami (bohater nieustannie próbuje zrozumieć kaprysy marynarzy). Siła buntu, wpisując jednostki w sytuację walki, wynika z naszej cielesności, pragnienia dominacji nad innymi czy potrzeby doświadczania własnego istnienia jako przyjemności. Dlatego też wykorzystujemy erotyzm jako technikę uaktywniania tej energii, mimo iż nigdy nie odnajdziemy zbawienia w totalnym erotyzmie i musimy wymyślać gry, które pozwolą nam zachować niezależność jako jednostkom – czy to w obliczu Formy, czy w obliczu Chaosu[26].

W świetle powyższych uwag „zdarzenia" na brygu Banbury można analizować na poziomie h o m o erotyzmu[27]. Większość opisów Zantmana nie jest „erotyczna" – w znaczeniu podniecenia czy ekscytacji – lecz raczej abstrakcyjna i metaforyczna. Na przykład przepełnieni tęsknotą, szorujący pokład marynarze „spoglądają sobie wiernie w oczy. Albo ciągnąc linę, gną się umyślnie, jak gałęzie leszczyny – jakby byli zupełnie młodymi chłopcami" (s. 141). Oczywista atmosfera chłopięcej (*puer aeternus*) cielesności pełna jest szczególnego napięcia, jakby gracja tej cielesności należała do innej sfery, a jej piękno było doskonalsze niż inne rodzaje piękna. Z drugiej strony opis pewnych związków ma rzeczywiście erotyczny charakter: barczysty Thompson ogarnia wzrokiem i uwodzi chłopca okrętowego,

---

25/ J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 375.

26/ Tamże.

27/ Wiele napisano na temat motywu „stłumionego" homoseksualizmu w prozie Gombrowicza oraz na temat seksualnej tożsamości samego pisarza. Także na ten temat w: Kühl *Narzißmus und Homosexualitat*; *Der Zwang als Maske*; oraz *Das erotische Objekt*, 1994, s. 123, 126, 199); E. Płonowska-Ziarek *Blizna cudzoziemca i barokowa falda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w „Trans-Atlantyku" W. Gombrowicza*, w: *Grymasy...*, s. 243-279; oraz G. Ritz *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*, „Pogranicza" 2000 nr 5, s. 77-90.

którego głos jest „pieszczotliwy" i „cienki"; kapitan flirtuje z bohaterem, zanim weźmie udział w „orgii" (s. 148), a marynarze obejmują się w jednoznaczny sposób (s. 146).

Ponieważ u Gombrowicza homoerotyzm ujawnia się zasadniczo poprzez język czy raczej w g e ś c i e m o w y, można go traktować jako strukturę czy formę, nie zaś element treści. W narracji Zantmana, gdzie sygnalizowanie „morskiego" erotyzmu poprzez gesty mowy ukazuje, że akt wypowiedzi został zrytualizowany jako sposób wyrażenia gestów erotycznych. Faktycznie, język jest erotyczny, lecz poprzez a k t mowy, nie zaś jej tematykę; język, będąc czymś więcej niż tylko wypowiedzią, jest gestem mowy. Istnieją liczne przykłady takich gestów, w których znaczący jest rytuał wypowiedzi zamiast słów: kapitan macha ręką w kierunku bohatera, co implikuje bliskość, uśpioną i nieoficjalną sferę (s. 124); bohater pyta Thompsona: „Dlaczego to robicie?" (s. 131), co potwierdza tajne, wzajemne zrozumienie; Thompson „rozejrzał się, czy nikogo w pobliżu nie ma" (s. 132) i przybliża do bohatera, co podkreśla cielesny apetyt i namiętność; Clarke, stojąc na mostku kapitańskim, oblizuje koniuszek zgiętego palca, w który się wpatruje, sugerując w ten sposób obraz chłopca onanizującego się w samotności (s. 128, 146); bohater zapisuje w „rachunkach", że płaci „Stewensonowi za pewne pomidory oraz pąkowie" (s. 133), co przywołuje utartą frazę z literatury popularnej „Daj mi swoich ust pąkowie". Sugestywność marynarskich ablucji („żeby kochać, trzeba umyć nogi" s. 143); ich pobożne błagania („Ucałuj, ucałuj!" s. 139); oraz śpiew zawierają w sobie akt seksualny czy raczej marginalną i graniczną seksualność: „Pod modrym niebem Argentyny, gdzie zmysły poją cud dziewczyny. Zaśpiewajmy, bracia!" (s. 144). W opowiadaniu Gombrowicza erotyzm można opisać jako bezinteresowną grę polegającą na wolnej wymianie gestów werbalnych i pozawerbalnych. Inaczej mówiąc, (homo)erotyzm ulega sublimacji, i staje się g r ą z r z e c z y w i s t o ś c i ą, w której doświadczanie ciała ani nie wynika z motywacji etycznej, ani nie podlega takiej ocenie[28]. By zacytować Janusza Pawłowskiego:

> Erotyka ... nie jest tylko zwykłym elementem Gombrowiczowskiej sztuki czy izolowanym przypadkiem biografii, lecz stanowi ukryte laboratorium, życiowy sprawdzian, a także swoisty meta-język całości ... artystycznego i duchowego dokonania.[29]

W tym miejscu chciałbym na chwilę powrócić do wzajemnych powiązań między historią Zantmana i historią tancerza Kraykowskiego. W anagramie „Zant" przemieszczają się granice między oboma tekstami; w pewnym sensie oba się przenikają, przez co „Zant" może określić szczególny sposób konstrukcji tekstów Gombrowicza. W kategoriach interekstualnych anagram składa się z elementów rozrzuconych po całym tekście (jak na przykład „Banbury" czy „Tancerz"); po ich

---

28/ Jak zauważył Miłosz, podejście Gombrowicza do erotyki jest szczególne choćby w tym, że nie oferuje ani jednego o p i s u kopulacji (Cz. Miłosz *Kim jest Gombrowicz?* w: *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 193).

29/ J. Pawłowski *Erotyka Gombrowicza*, w: tamże, 1984, s. 558.

zestawieniu czytelnik może rozpoznać spójną strukturę pre-tekstu, „cechę oryginalną", pierwotną konfigurację semantyczną, czy *donnée semantique*[30]. Jak wskazano wcześniej, maska tancerza tworzy część takiej podstawowej „danej semantycznej"; mówiąc ściśle, taka maska pozwala obu bohaterom funkcjonować między akceptowanymi normami, przekroczyć ustalone granice – czy to seksualne, czy kulturalne – w obliczu wielkiego emocjonalnego pomieszania. Można tu zacytować znaczący przykład:

> Dopiero o 2-giej po północy wróciłem do domu i rzuciłem się w ubraniu na łóżko. Byłem przepełniony, zmiażdżony, dostałem czkawki, w głowie mi szumiało... Orgia!~Orgia i używanie, hulanka! ... Po raz pierwszy – nocna hulanka! Przez niego – i dla niego!
>
> Odtąd codziennie przesiadywałem na werandzie mleczarni, czekając na mecenasa i szedłem za nim, gdy on się ukazał ... poza tym żadnych innych obowiązków, czas miałem wolny. Nie odciągali mię, jak innych, krewni, znajomi i przyjaciele, kobiety i tańce, poza j e d n y m j e d n y m t a ń c e m – Ś w. W a l e n t e g o – nie znalem tańców ani kobiet. (s. 9, podkr. – KAG)

Warto zauważyć, jak tancerz Kraykowskiego przedstawia siebie jako niekonwencjonalnego wykonawcę, którego *chorea* – greckie słowo oznaczające taniec, a zarazem zaburzenie nerwowe zwane tańcem św. Wita – pozwalają się najlepiej scharakteryzować jako niekontrolowane, nieregularne, krótkie i nerwowe ruchy. (To do św. Wita, cieszącego się szczególną estymą w Niemczech, zwracano się z prośbą o ratunek przed epilepsją, samą padaczkę zaś utożsamiano z diabłem i opętaniem[31]). Podobny brak kontroli i gwałtowność cechują erotyczne doświadczenia Zantmana na brygu, gdzie on także podejmuje „jeden jeden taniec" dla wykluczenia kobiet i etykiety heteroseksualnej jako takiej. „Morski" opis namiętnego pościgu Tancerza za Kraykowskim – „to było morze – od rana do wieczora, a tak często i w nocy. Było dzikie, jak na przykład, gdy raz usiedliśmy naprzeciwko siebie, oko w oko, w tramwaju; i słodkie, gdym mógł oddać jaką przysługę" (s. 10) – rozbrzmiewa wszak w opisywanych przez Zantmana grach, rozgrywanych – niczym pojedynek – twarzą w twarz przez kapitana Clarke'a i porucznika Smitha: „Teraz ciężko nam przestać, a kłujemy się coraz mocniej ... może pan zna co dobrego, panie Zantman? Jestem już cały pokłuty" (s. 121). Pierwsze opowiadanie w zbiorze również obfituje w homoerotyczne gesty mowy, które łatwo byłoby wymienić na gesty wykonywane przez bohatera w *Banbury*.

Przyjrzyjmy się na przykład pełnemu zachwytu opisowi wyglądu mecenasa Kraykowskiego (a zwłaszcza jego różowym paznokciom...); marzeniu o mecenasie wychodzącym z publicznego pisuaru (a należność została uiszczona wcześniej); powracające odwołania do zginania pleców przez Tancerza (w oczekiwaniu na laskę mecenasa); przemożne poczucie, że należy pójść do parku (w którym doprowadza do szału mecenasa) i tak dalej. Wszystkie te gesty werbalne wynikają ze „zgię-

30/ Zob. M. Riffaterre *La Production du texte*, Paris 1979, s. 76.

31/ D. Attwater *The Penguin Dictionary of Saints*, London 1983, s. 327.

tej" perspektywy, z jakiej bohater postrzega „zachłanność tajemnych związków", bezużytecznych i ledwo dostrzegalnych, które rodzą się między obcymi, „by skuć nieznacznie potworną więzią" (s. 10). Zakładając, że te czy podobne słowa mógłby wypowiedzieć Zantman, proponuję dalej rozwinąć Gombrowiczowską metaforę tańca: jego bohater nigdy nie jest wzniosłym solistą baletowym, lecz bardziej bywalcem w popularnym, przesyconym erotyzmem klubie. W jego przypadku zawsze chodzi o zbliżenie się do kogoś i zbliżenie się (lub nie) innych do niego. Jeśli chodzi o taką odmianę „krążenia", zgadzam się z Włodzimierzem Boleckim, który twierdzi, że „antropologia Gombrowicza jest interakcyjna... erotyka jest zawsze formą komunikacji"[32].

Bez wątpienia sukces tych przedsięwzięć ma żałosny wymiar: o ile tancerz Kraykowskiego nie przestaje ścigać ukochanego mecenasa, niepewny, czy przeżyje „podróż", ponieważ jego uczucia dla „gwiazdy przewodniej" są „zbyt silne" (s. 15)[33], „Tanz-man" na końcu upiera się, że „nie chce wiedzieć" (s. 151); nie potrafi się w pełni oddać „życiu na morzu", zostaje wydrążony przez dystans emocjonalny, który musiał przebyć.

*

U źródeł *Zdarzeń na brygu Banbury* leży przekonanie Gombrowicza, iż ludzi tworzą ludzie, a własne ja zależy od międzyludzkiej przestrzeni, to znaczy jednostkowej lub zbiorowej „inności". Podjąłem próbę wykazania, jak „zielony" F. Zantman reaguje na obce kultury na pokładzie absurdalnego brygu za pomocą udawania; opisuje własne sprzeczne emocje w kategoriach rytuału i inicjacji, rozumianych jako walka o własne ja. Ambiwalentna autoprezentacja jest symptomatyczna dla reprezentacji kultury w całej twórczości Gombrowicza. Z jednej strony kultura stanowi ogromny zbiornik „form", uświęconych wyobrażeń świata, ustalonych wzorców sytuacji i osobowości, i winna jest nieautentyczności i konwencjonalności. W tym sensie bohater nigdy nie będzie w stanie uwolnić się całkowicie od kultury – czy to „własnej", czy męskiej kultury morskiej – lecz zawsze będzie lawirował między prawdziwym istnieniem a bezmyślną akceptacją norm kulturalnych[34]. Z drugiej strony jednak właśnie dzięki reakcji na kulturalną prowokację brygu staje wobec jakiejś alternatywy.

Jak widać w „erotycznych" opisach groteskowej niekonwencjonalności, Zantman uporczywie obstaje przy swym jednoosobowym buncie i pozostaje niewzru-

32/ W. Bolecki *Polowanie...*, s. 131.

33/ Gombrowicz określa *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* mianem historii miłosnej: „Bohater *Tancerza*, zamiast znienawidzić go – kocha, zamiast pogardzać – wielbi, ponieważ jest zbyt bezsilny, aby mógł przeciwstawić własną rację istnienia racji żywotnego mecenasa" (W. Gombrowicz, *Krótkie objaśnienie*, 1986, s. 194).

34/ Jarzębski (*Między chaosem...* s. 195) przyrównuje taki stan zawieszenia do Heideggerowskiego dualizmu: człowiek istnieje na przecięciu „*Ich*" i „*Sich*" lub jak w polskim ekwiwalencie między „ja" i „się".

szony aż do samego końca, kiedy – cierpiąc z powodu obezwładniającej siły stereotypu i konwencji – musi porzucić poszukiwanie jednorodnej tożsamości i stopniowo zgodzić się na podważenie tej jedności. Dzieje się tak, ponieważ w ostrej sprzeczności z Formą, i wszystkim, co zostało przez nią ukształtowane, widać przebłysk Chaosu – wszystkiego, co „nieskończone", nieukształtowane, chwiejne, „dzikie", perwersyjne, pierwotne, dominujące i trywialne. Tu oto zmienność i piękno nikczemności i podrzędności mogą przyjść z pomocą bohaterowi, o ile pozwolą mu dokończyć grę, umieścić jego problemy w cudzysłowie i uzyskać jak największy poziom wolności. W kontekście przedstawionej przeze mnie symboliki tancerza, wydaje mi się, że należy na nowo rozważyć kwestię homoseksualizmu u Gombrowicza jako czegoś więcej niż metafory chaotycznej niedojrzałości czy też zniesławienia w celu prowokacji. Sądzę, że żartobliwa stylizacja własnego ja pisarza również wymaga analizy w kategoriach pokornego samoobnażenia, nieudawania i „wypowiadania niewypowiedzianego". Mimo iż jego narratorzy na zmianę ukrywają i ujawniają niepewne zachowania, zostawiając czytelnikowi zadanie rozszyfrowania ich znaczenia, w ostatecznym rozrachunku tancerzem wydaje się sam Gombrowicz.

Przez to, co zdarzyło się na Banbury – sam bryg w końcu staje się metaforą seksualnego „stawania się" – Zantman nawiązuje do „bezkszaltności" okresu dojrzewania i jego sfery erotycznej, która pozwala uaktywnić „energię buntu". Możemy stwierdzić, że homoerotyzm staje się figurą kulturowej dwuznaczności: bohater, którego status umiejscawia go w sferze pośredniej między przynależnością – nieprzynależnością do załogi brygu, niewinnością – doświadczeniem, męskością – kobiecością, odtwarza swój transatlantycki rejs, interpretując przy tym w niezwykle ambiwalentny sposób relacje międzykulturowe. Dlatego też narracja tworzy paradygmat kulturowej autokreacji w hybrydalnej kulturze, w obrębie której dochodzi do konfrontacji „młodych" / „starych" światów i mentalności. Stąd też owa „szalona" historia zawiera wątek rozwinięty w późniejszych dziełach jak *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*, *Testament* – wszędzie występuje „europejski" pasażer tańczący ku „Argentynie" oraz decyzja, by nie przerywać podróży[35]. Czy też, jak wspomina Gombrowicz w dzienniku, przebywając drogę w przeciwnym kierunku:

> ... napisałem wówczas opowiadanie pod tytułem *Zdarzenia na brygu Banbury*. Płynę w tym opowiadaniu do Południowej Ameryki. Marynarze śpiewają: *Pod modrym niebem Argentyny/ Gdzie zmysły poją cud dziewczyny*... Ta nowelka dziwnym trafem została przed paru miesiącami przetłumaczona na francuski... Ku niej płynę.[36]

Przełożyła *Olga Kubińska*

35/ By bliżej przyjrzeć się roli transatlantyzmu w Gombrowiczowskiej reprezentacji własnego ja, zob. mój przygotowany do druku artykuł *Globalization of Biography: On Multilocation in the Exile Writings of Witold Gombrowicz, 1939–1969*, „Trondheim Studies of East European Cultures and Societies", 2002.

36/ Gombrowicz *Dzieła*, t. IX, s. 105.

Małgorzata KACIK

Lena ocalona

Po ukazaniu się *Pornografii* Jeleński w listach do Gombrowicza napomykał o Genecie: „Stąd polskim Noblem może zostać Dąbrowska – ale nigdy Ty – tak jakby nie mógł dostać Nobla Kafka, Genet, Bataille"[1]; także Iwaszkiewicz: „Jesteś naprawdę nadzwyczajny. I ta pornografia – bez jednej pornograficznej sceny! Jakiś oczyszczony Genet"[2]. Rzeczywiście uderzające jest podobieństwo życiowego problemu Gombrowicza i Geneta, literacki paralelizm ich homoerorycznych mąk i olśnień. Jeśli wierzyć samemu Gombrowiczowi, to ten po dzieło Geneta sięgnął dopiero w kilka lat po napisaniu *Pornografii* – w czasie zaawansowanej pracy nad *Kosmosem*: „Z Genetem zapoznałem się dopiero w Paryżu. [...] W tydzień jakiś po wylądowaniu na paryskim bruku ktoś mi pożyczył jego *Les Pompes Funèbres*"[3]. Wtedy to pisze prawie natychmiast o Genetowskim dziele w *Dzienniku* oraz w prywatnej korespondencji – tu wystarczy przypomnieć jakże bezpośrednie i wskazujące na charakter najbliższej jego twórczości wyznanie z listu do Jeleńskiego:

> A także okropne, iż w Genecie (o którym pojęcia nie miałem) odkrywam najcenniejsze inspiracje z *Pornografii*, tylko że w pedkowatym sosie; chłopie, jeśli mnie nie uda się tej problematyki wyciągnąć z pederastii *sensu stricte*, to jestem artystycznie wykończony.[4]

Jak widać, lektura *Ceremonii żałobnych* była dla świadomości prozatorskiej i tożsamości twórczej Gombrowicza traumatycznym przeżyciem. Autor *Pornografii* niespodziewanie odkrył to, co inni zauważyli wcześniej – i oburzył się na swą niechcianą komitywę z paryskim geniuszem. Genet był pierwszy, przeoczenie jego

---

1/ Gombrowicz *Walka o sławę. Korespondencja, część druga*, Kraków 1998, s. 42.

2/ Gombrowicz *Walka o sławę. Korespondencja, część pierwsza*, Kraków 1996, s. 168-169.

3/ Gombrowicz *Dziennik 1961-1966*, Kraków 1988, s. 133.

4/ Gombrowicz *Walka...*, *część druga*, s. 98.

dzieła, to trudne do pojęcia zaniedbanie Gombrowicza, nie mogło przekreślić Gombrowiczowskiej dbałości o własną suwerenność artystyczną i swą ideową wyższość. Spotkanie z podobnym mu Genetem wymogło na nim konieczność innego spotkania – z samym sobą już ukształtowanym. Tak, pisany właśnie *Kosmos* stawał się dla Gombrowicza szansą na rewindykację własnej niepowtarzalności, szansą na przekroczenie mechanizmów charakterystycznych dla jego pisarstwa. W poniższym szkicu spróbuję ukazać, jakich przewartościowań decydujących o ostatecznym kształcie *Kosmosu* Gombrowicz dokonał między początkiem 1963 roku – wtedy datuje się jego przyjazd do Paryża i przeczytanie *Ceremonii żałobnych* Geneta – a początkiem 1965, kiedy to ukończył powieść.

Zauważyć trzeba na początku, iż koneksje homoerotyczne to tylko warstwa zewnętrzna Gombrowiczowsko-Genetowskich pokrewieństw. Podobieństwa zachodzące między pisarzami są jawne nawet wtedy, gdy bohaterami nowej powieści czyni Gombrowicz młodego studenta i młodą, piękną kobietę, a ideowe spiętrzenia i wyładowania rozgrywają się w fabularnej aurze „normalnej" miłości. Uniwersalizacja własnego problemu przez przedstawienie heteroseksualnych doznań uczuciowych – po takie fabularne rozwiązanie sięgnął bowiem Gombrowicz – nie przesłania konstytutywnej bliskości ideowej Gombrowicza i Geneta.

Obaj pisarze czynią bohaterami swych powieści ludzi „pogrążonych" w miłości. Narratorzy obu powieści zdają się wiedzieć więcej na temat „pojemności" miłości, natury i możliwości doskonałego jej spełnienia, niż wie to zwykły obywatel. Obaj są świadomi wyjątkowości i odrębności posiadanej przez nich wiedzy i dążeń, a przez to – „samowyrzuceni" poza społeczność, zdystansowani wobec przeciętności międzyludzkich zbliżeń. Jakże niechętny jest Lulusiom i Tolom Witold. Znaleźć można w *Kosmosie* „miód wstrętnawy" młodych małżonków. O zgodność swych zachowań ze społeczną konwencją już zupełnie nie dba narrator *Ceremonii żałobnych*, pełno w nich prowokujących zwierzeń, bezpośrednich opisów intymności. Obaj bohaterzy-narratorzy spełniają się w zamysłach i wyobrażeniach o anielsko-perwersyjnym (Lena – Katasia), uświęcenie-skalanym (Genet – Jean D.) zespoleniu się z drugim człowiekiem. Zarówno narrator powieści Gombrowicza, jak i powieści Geneta wiążą bliskość z drugim człowiekiem z ideą przekroczenia sprzeczności właściwych ludzkiemu życiu, sprzeczności ciała i ducha, brzydoty i piękna, brudu i czystości, ciemności i jasności. Przekroczenia dualizmu świata oraz dualizmu istniejącego w naturze człowieka, aktu zjednoczenia sprzeczności – tego poszukuje Witold, gdy przymierza swoje pragnienia to do anielskiej Leny, to znów do naznaczonej skazą Katasi, temu też gorąco oddaje się „owdowiały" kochanek Jeana D. W tym bowiem akcie obaj zdają się upatrywać możliwość odnalezienia – w zewnętrznym świecie, w innym człowieku – własnej tożsamości, własnego odbicia, potwierdzenia siebie samego. Doświadczając w kontakcie z drugim człowiekiem zespolenia sprzeczności, spodziewają się scalić własne rozdwojenie, własne „ja" do głębi sprzeczne. Dążąc w erotycznym akcie do takiego połączenia przeciwieństw, mają oni na celu afirmację własnych – a ich dwubiegunowa świadomość wciąż dopowiada: chorych – osobowości. Możliwość zamiany obiektów ich

miłosnych pożądań dobrze o tym świadczy, żadna bowiem pojedyncza jednostka ludzka – pojmowana przez nich co prawda jako pełnia, ale wobec ich potrzeb pełnia niewystarczająca, jednostronna – nie jest w stanie sprostać potrzebom wynikłym z ich wewnętrznego i społecznego rozbicia. Stąd pogrążeni w erotyzmie, są pogrążeni w sobie, drugi człowiek jest dla nich jedynie środkiem samopotwierdzenia.

Głębiej jeszcze łączy Geneta i Gombrowicza to, że obaj zanurzyli bohaterów swoich powieści w drastycznej aurze jedności miłości i śmierci. Zarówno u Gombrowicza w *Kosmosie*, jak i u Geneta w *Ceremoniach żałobnych* śmierć wspomaga miłość, pełnię namiętności w bohaterach może wyzwolić dopiero śmierć ich partnerów, wybranków. Nierozwikłane jest, w zdroworozsądkowym ujęciu, paradoksalne dążenie Witolda do miłosnego spełnienia przez coraz bardziej znaczące i poważne stopnie wieszania – od wróbla aż po zamysł powieszenia Leny. Ten podstawowy paradoks fabuły *Kosmosu* wyjaśnia się w obliczu narracji wypełniającej ramy powieści Geneta. Ceremonie miłosne narratora jego powieści mają początek tam, gdzie zatrzymał się Witold i skończyła się jego przygoda: „wydarzenie, które stało się pretekstem do napisania tej książki: śmierć Jeana D."[5], rodzi strumień miłosnego narracyjnego uniesienia. Dzięki niemu narracja Geneta rozkwita miłosnymi wyznaniami, erotycznymi zbliżeniami. Osadzona od początku w śmierci, czerpie z niej – ze śmierci przedmiotu adoracji narratora – moc i natchnienie. Potęga erotycznej afirmacji wypełnia powieść Geneta, i podobnie w *Kosmosie* – Witold dąży do miłosnego wyzwolenia i urzeczywistnienia przez śmierć. Żyje on w przeczuciu tego nieuchronnego związku miłości i śmierci, o którym pełnym głosem mówi dzieło Geneta.

Wraz z rozwojem akcji *Kosmosu* widzimy, jak Witold zbliża się do rozwiązania fabularnego, zastosowanego przez Geneta; nie umie on zespolić się, „zacząć" z Leną żywą, więc jej śmierć wydaje mu się celowa i wyzwalająca. Jak sądzi, śmierć ta przywróci go życiu; zauważamy, że dąży on do własnych ceremonii żałobnych po zabiciu Leny. Do tej pory wszystko idzie po myśli Witolda. Logika związków śmierci i miłości sprawia, że akcja, przynajmniej hipotetycznie, toczy się gładko, tak że Witold parokrotnie stwierdza: „A teraz trzeba będzie powiesić Lenę"[6]. Tym samym sugeruje, iż poprzez ów akt uda mu się wewnętrznie oswobodzić z nijakości i nieumiejętności zbliżenia, z niezdolności do miłości. Jednak choć klnie się: „miałbym teraz skrewić, nie wieszać? Wykluczone." (K, s. 144) – skrewia. Lena zostaje ocalona. Spytać można, dlaczego? Przecież śmierć głównej bohaterki Gombrowiczowskich literackich intryg zawsze zajmowała poczesne miejsce w jego twórczości, ogólnie też znane jest Gombrowiczowskie „dążenie do trupa"[7]. Ale Lenę – skazaną jeszcze na ostatnich kartach utworu – Gombrowicz ocala. Co kryje

5/ J. Genet *Ceremonie żałobne*, przeł. K. Rodowska, Gdańsk 1995, s. 7.

6/ W. Gombrowicz *Kosmos*, Kraków 1988, s. 143; dalej cytaty oznaczam K i numerem strony.

7/ A. Kijowski *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984; tu rozdz. *Dążenie do trupa*, s. 435-439.

się w zaniechaniu powieszenia Leny, w wykroczeniu przeciw zabójczej logice tej narracji? Przyjrzyjmy się, jak Witold, coraz świadomiej dążąc do wieszania, „Ja byłem wieszaniem" (K, s. 143) – konstatuje w końcu, jednocześnie dojrzewa do wyłamania się spod dyktatu logiki własnej narracji.

Co uderza czytelnika już od pierwszych stron powieści Geneta i towarzyszy mu aż do końca lektury? Uwodzące potęgą poetyckiego wyrazu, ekstatyczne narracyjne „ja" powieści, wnętrze osobliwej jednostki wyzwolonej z wszelkich ograniczeń. Akt opowiadania pod piórem Geneta jest aktem pełnej afirmacji „ja" narratora. Przyjrzyjmy się, jakim sposobem stało się to możliwe, co Genet-autor uczynił tu dla Geneta-narratora. Wniknijmy w sytuację bohatera-narratora utworu Geneta, to ona bowiem umożliwiła mu aż tak jawne ukazanie zakamarków swej intymności, ona dala mu możliwość prezentacji stanu niekończącego się, wciąż na nowo intensyfikowanego spełnienia. Bohater-narrator w sposób radykalny staje ponad ludźmi, odrzucając ludzką społeczność. To właśnie postawienie się ponad normami świata społecznego pozwala rozkwitnąć związkowi Geneta i Jeana D. Jednakże zamiast opowieści o autentycznym i bezpośrednim odkrywaniu się dwóch osób czytelnik otrzymuje wyłącznie narratorską wizję miłości, w której Jean nie ma głosu ani realnego bytu. By wyśpiewać więc hymn o sobie, konieczne jest nie tylko przezwyciężenie granic, które społeczność stawia jednostce; autor – pragnąc wolnej od zahamowań twórczej afirmacji narracyjnego „ja" – musi iść dalej; narrator może „wyśpiewać" czytelnikowi swój świat i swoją miłość tylko za cenę pełnej izolacji. Nie miłość, lecz śmierć partnera głównego bohatera umożliwia, jak się okazuje, Genetowski rodzaj opowieści. Śmierć drugiego człowieka zabezpiecza bowiem bohatera-narratora przed realnym głosem i działaniem innego – liczącej się w jego życiu jednostki.

Tak właśnie usytuowany – zamknięty na ludzi, zabezpieczony przed ich ingerencją w jego własny świat – narrator wypełnia ramy swego życia-opowieści szczególną wizją. Znamionuje ją płynność granic pomiędzy światem a bohaterami, poszczególnymi jednostkami a sytuacjami, przeżyciami czy miejscami, charakteryzuje ją niczym nieumotywowane – poza impulsem narratora – swobodne zespalanie się i przemieszczanie ludzi, miejsc oraz sytuacji, przechodzenie jednych w drugie. Po śmierci partnera bowiem giną granice nieprzekraczalne dla pełnego panowania narracyjnego „ja" nad światem, ginie aktywność i glos drugiego człowieka. Śmierć Jeana D. pozwala mówić Genetowi pełnym głosem, mówić tak długo, jak tylko zechce, o czym pragnie on i tylko on – nikt nie jest bowiem już władny „wmieszać się" w strumień Genetowskich wyznań, niczyje „ja" nie powstrzyma hymnicznej narracyjnej wypowiedzi.

Witold, narrator *Kosmosu,* postępuje w ślad za opowiadającym *Ceremonie żałobne.* Dąży on bezwzględnie do stanu podobnej wolności narracyjnej, do budowania swego świata na sposób zbliżony do Genetowskiego, gdzie narracyjne „ja" nie napotyka żadnych istotnych granic dla siebie. Pragnie, by rzeczy i ludzie przestali stawiać opór jego syntetyzującym, jednoczącym świat w kosmos dążeniom, co umożliwi spojenie jego „ja" znękanego sprzecznościami, zgnębionego chaosem.

Genet-narrator, dzięki autorskim zabiegom, dostępuje afirmacji własnego „ja", Witold do afirmacji swego życia i swej osoby zmierza. Z faktu, że narracja *Kosmosu* obejmuje czas poprzedzający „śmierć" ukochanej narratora, wynika pewna ważna konsekwencja. Coraz bardziej świadomy swej władzy narracyjnej odkrywa Witold możliwość usunięcia Leny, swej wewnętrznej duchowej przeszkody. „Ja byłem wieszaniem" (K, s. 143). Ta autorefleksja narratora świadczy o pojawieniu się w jego świadomości nowej perspektywy życia. Dostrzega on konieczność ostatecznego dopełnienia świeżo odkrytej prawdy o sobie – konieczność powieszenia Leny – w czym upatruje szansę na urzeczywistnienie się sensu swego życia i świata, na odzyskanie poczucia twórczej autonomii i panowania nad narracją własnego życia. Kompromitujący jest jednak Witoldowy stan „bycia wieszaniem", żałosne to karykaturalne wyzwolenie. I Witold, i czytelnik wiedzą, iż u źródeł powyższej postawy leży permanentna, nierozładowana frustracja. Ciągle bowiem męczy Witolda nieumiejętność sprostania „krążącej" w myślach Lenie, nieumiejętność „zaczęcia" z Leną, własną nieporadność wobec nurtującej go fascynacji jej osobą. I nikt nie ma złudzeń, iż ucieka Witold od swej najgłębszej, splątanej, sproblematyzowanej istoty w łatwość, składność, bezproblemowość „wieszania" , postanawia bowiem wyeliminować tę, która od początku stanowiła nurtujące go życiowe wyzwanie. W ten oto sposób Gombrowicz pozwala czytelnikowi prześledzić nieuniknioną drogę, na której dochodzi się do bezgranicznej afirmacji „ja" – trzeba bezwzględnie „być wieszaniem", być destrukcją każdego, nawet potencjalnego, głosu dochodzącego ze strony innych. „Wieszanie" chroni narratora od zmieszania swego głosu z głosem innego, ono jest ceną pierwszoosobowej erotycznej pieśni narracyjnej. Tak oto zbrodnicze zapędy Witolda pośrednio ujawniają, jak dla Geneta-narratora okroił rzeczywistość Genet-autor.

Poezja homoseksualnych zbliżeń pokazanych *in crudo* w powieści Geneta urzekła Gombrowicza. W *Dzienniku* pisał nawet:

> Wydawało mi się, że to ja wywołałem Geneta, ja go sobie wymyśliłem, jak wymyśliłem sceny z moich książek... A jeśli przewyższał mnie, to jak twór własnej mojej wyobraźni.[8]

Jak twór wyobraźni – zupełnie inna jest bowiem jego własna twórcza realizacja podobnych idei i fantazji. Jest w powieści Gombrowicza, i owszem, erotyczna atmosfera: „kojarzenie ust – jej ust z Katasinymi" (K, s. 58), takież dążenie narratora: „Dobijać się do Leny! Docierać do Leny..." (K, s. 56), wciąż nieukojone jego problemy z erotycznym samookreśleniem – „Było dla mnie ważne, żeby tarzać się w niej czy żeby ją objąć ramieniem, przytulić?" (K, s. 76); nie ma jednak opisów miłosnych zbliżeń ani choćby ich wyobrażeń; brak zupełnie w *Kosmosie* erotycznej dosłowności. Bardzo znamienny jest moment, kiedy Witold z chojara, rosnącego naprzeciw okna Leny, z nadzieją ją podgląda: „dowiem się teraz, jaka jest" (K, s. 57). „Zdjęła z siebie ręcznik. Była bez bluzki. Nagością mnie uderzyło z piersi, ramion. [...] Już uda ukazały się" (K, s. 57). Jednakże po chwili zarówno Witolda,

8/ Gombrowicza *Dziennik 1961–1966*, s. 134.

jak i czytelnika, tak już gotowych na to, że ujrzą zbliżenie Leny z Ludwikiem, spotyka zaskakujące rozczarowanie, bowiem „światło zgasło" (K. s. 58).

W prozie swej Gombrowicz starannie unika opisów chwil erotycznej międzyludzkiej bezpośredniości. Co powstrzymuje go od wyzyskania poetyckich możliwości narracji, tak niezmiernie sugestywnie wykorzystanych przez Geneta? Dlaczego Gombrowiczowski eros nie wyraża się dosłownie? Choć fakt, że zwyczajnie nie doszło do żadnych erotycznych zbliżeń między Witoldem i Leną mógłby wiele wyjaśnić, to czy jednak wyobraźnia nie narzucała się z całą swą mocą bohaterowi w tej deprymującej go sytuacji? Podobna erotyczna wyobraźnia, która jest treścią i motorem narracji Geneta. Poza krótkimi wzmiankami na ten temat: „mogłem doskonale wyobrazić sobie dotyk" (K, s. 17), narrator zachowuje tu milczenie. Pod tym względem Gombrowicz jest w swej powieści w pełni powściągliwy. Jego troska o narracyjną czystość w sferze tyczącej dosłownej erotyki jest niewątpliwie zastanawiająca.

Gombrowicz pomaga nam w wyjaśnieniu tej konsekwencji swej powieściowej narracji. W *Kosmosie* pojawia się bowiem wiele refleksji na temat natury narracji:

> Nie potrafię tego opowiedzieć ... tej historii ... ponieważ opowiadam *ex post*. [...] A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili. (K, s. 24)

To problem centralny *Kosmosu*, tworzący jego metatekstowe ramy. W swych krótkich rozwiązaniach bohater-narrator pokazuje granice powieściowej narracji, poza które nie jest władny sięgnąć. Niewyrażalna jest w powieści teraźniejszość ludzkiej egzystencji. Czas teraźniejszy, czas aktualności, czas przeżywania – to sfera, której oddanie jest niemożliwe w opowieści fabularnej. Sztuka opowiadania ufundowana jest bowiem na przeżyciu już nieistniejącym, rzec można – na śmierci przeżycia, jest jedynie pamięcią o nim. Właściwość ta łączy wszystkie narracje. W ten sposób Gombrowicz widzi również dzieło Geneta, o czym pisze w *Dzienniku*: „Ta ręka, która próbowała dotykać mnie w sposób niedozwolony pod latarnią była tak zimna!"[9]. Genetowski narrator, opowiadając o swych erotycznych przeżyciach, naprawdę mówi o tym. Czego już realnie nie doświadcza, co minęło, a co zniekształca w swej pamięci, kreuje w wyobraźni i fikcję własnego umysłu przenosi w sferę fikcji literackiej.

Powyższe refleksje Witolda na temat natury narracji brzemienne są w konsekwencje. Oczarowanemu Leną Witoldowi „odgórnie", „odautorsko" niedozwolony jest stan erotycznych przeżyć i wizji. Jako bohater zdąża on do prawdy, do wejrzenia w tajemnicę, którą jest Lena. Jako narrator zdąża, poprzez opowieść, do prawdy nierozdzielnie złączonej z językiem narracji. Jest więc autor, czuwający nad przygodami swego powieściowego *alter ego*, zobowiązany do poszukiwań takiej literackiej konstrukcji i ideowych założeń, które pozwolą bohaterowi-narratorowi jego powie-

9/ Tamże.

ści na przekroczenie zaklętej granicy nieprzystawania sztuki narracyjnej i świata rzeczywistego. Problem Witolda to nie tylko niemożność erotycznego zbliżenia z Leną. Przede wszystkim jest on związany z jego kompetencjami jako narratora; zbliżenie w gruncie rzeczy byłoby przecież możliwe, lecz realność erotycznego spełnienia, „bełkot rodzącej się chwili" ginie zawsze w sferze opowiadania. Postępując drogą erotycznych impulsów, Witold-narrator nigdy nie zbliżyłby się do prawdy, ona zaś jest wartością fundamentalną w perspektywie jego pożądań. Co więc – jako bohater-narrator – może on zrobić z czasem, który ma do swej życiowej dyspozycji? Najważniejsza jest Lena, ale wyłącznie erotyczne jej „doznawanie" z pewnością nie wyczerpałoby czasu życia narratora, swoistego czasu życia – opowiadania. Potrzebne jest Witoldowi odnalezienie się w kontakcie z Leną pojemniejszym niż erotyzm, w takim kształcie wzajemności, który byłby nośnikiem prawdy o człowieku-narratorze, człowieku- budowniczym i interpretatorze swojego życia.

To teraźniejszość, w której zanurzony jest bohater, najbardziej zagraża narratorowi – każde spojrzenie, gest, krok, zmieniające się nastroje wikłają go w niedającą się „odczytać" rzeczywistość, powodują jego zagubienie. Jako przeciwwaga niszczącej go teraźniejszości pojawia się w *Kosmosie* i wciąż wzrasta Witoldowa świadomość tworzenia historii własnego życia i swą „historyczną" tożsamość Witold podkreśla niejednokrotnie. Oto obraz kondycji człowieka wypełniającego swoiście ludzkie – narracyjne – zadanie; wciąż powraca w opowieści Witolda przejmujące poczucie niespełnienia w historycznym wymiarze egzystencji. Nie wie bowiem bohater-narrator, jak żyć sensownie, odpowiednio do uświadamianej sobie kondycji. Ma wciąż na uwadze budowanie swej tożsamości, swojego „historycznego" domu, boleje nad kruchością efektów własnych wysiłków, przeraża go jego własna życiowa nijakość, zapadanie się tworzonej przez siebie konstrukcji w chaosie teraźniejszości, zanikanie w mnogości rzeczy konturów własnego „ja". Boleje niezmiernie nad tym, iż historia jego życia, zakorzeniona w Lenie, obecności Leny zawdzięczająca swą narracyjną ciągłość (mówi bowiem: „przecież bez niej moje życie już nie mogło być dźwięczne, świeże, żywe" (K, s. 121)), jak sam zauważa, tak chorobliwe „fantastyczne przybiera kształty" (K, s. 104). I choć pragnie stanąć w solidnym „domu" swej historii, choć uparcie poszukuje sposobu nawiązania kontaktu z Leną i ze światem, który ostałby się w planie narracji, szuka formy, metody życia uwzględniającej narracyjną perspektywę ludzkiego bytowania. Ponosi jednak klęskę, teraźniejszość rozmywa historię jego życia. I choć odnajduje ocalającą człowieka perspektywę historyczną, staje w niej jednak z pustymi rękami.

Poszukiwania Witolda oscylują pomiędzy przeczuciem niezwykłych możliwości życiowych, które daje wierność swej kondycji narratora w starciu z napierającą rzeczywistością a własną, indywidualną narracyjną niemocą. Odkrywa on sferę symboliczną – przestrzeń nadawania sensu, będącą domeną narracyjnego sensownego działania:

> Mur. Na murze koci trup. Na haku. Przed murem stojące osoby, wśród nich Lena – z daleka, w zmniejszeniu, wyglądało to na symbol. (K, s. 61)

> To nie była ona. Ona była tam, w domu, w ogrodzie z małymi drzewkami ubielonymi, przywiązanymi do palików. Mnie też tu nie było. Ale, wskutek tego właśnie, byliśmy tutaj stokroć donioślejsi. Jakbyśmy byli symbolami nas samych. [...] wiedziałem, że, wskutek oddalenia, [...] waga dzisiejszego tutaj staje się olbrzymia. (K, s. 102)

Później jednak rozpaczliwie wyznaje: „Miłość, jaka tam miłość" (K, s. 75). Stwierdza bowiem, że sam zaprzepaścił swą szansę. Nie udało mu się sprostać narracyjnym wyzwaniom ani właściwie wyzyskać rysujących się przed nim możliwości. I w tej właśnie przestrzeni rozgrywa się osobisty dramat narratora. Gdzieś są możliwości sensu, nurtuje Witolda „odległość", „symbol", „miłość". Ale to nie dla niego. Nie potrafi rozpocząć pozytywnej, wyzwalającej go praktyki literackiej. Choć więc poszukuje sensu, nie podejmuje jednak wyzwania, by nadać sens swemu życiowemu spotkaniu z ludźmi i ze światem, wyzwania do „zagospodarowania" nurtujących go międzyludzkich odległości, nie udaje mu się sprostać zadaniu ocalającej przeszłość miłości, nie przekracza również egzystencjalnych barier kondycji ludzkiej – własnego „ja", własnej izolacji. Daremnie poszukuje sposobów oparcia sensu własnej historii na sensie wpisanym w świat zewnętrzny, brak mu zupełnie woli miłości. Niezdolny jest do objęcia tego świata wolnym, sensotwórczym aktem miłości. Ważne jednak, iż pojawia się w Witoldowej refleksji miłość – pojemniejsza niż Genetowski eros, adekwatna do natury narracji – niewyzyskana szansa na scalenie czasowych odległości. Jakim sposobem Witold może sam jeden zbudować solidny dom międzyludzkiego sensu? Jakże jako narrator może dopuścić do udziału w budowie głos z „tamtej strony"?

Gombrowicz przez ukazanie Witolda na jego narracyjnej drodze demaskuje źródła i naturę urzekającej Genetowskiej erotyki. Tam, gdzie śmierć przedmiotu oczarowań i pasji narratora sankcjonuje jego intensywne intymne wyznania, jawna staje się „przeklęta" pozycja narratora wobec rzeczywistości, wobec innego człowieka, widoczne stają się problemy i niedorzeczności literackiej realizacji tego, co aktualnie międzyludzkie. Dzieło Geneta wprowadza czytelnika w sferę wszechpanującego erotyzmu, erotyzmu jednak szczególnego. Tu intensywne doznawanie drugiego człowieka, wariacje na temat osiągnięcia miłosnego absolutu, krańcowo bezpośrednie stosunki między ludźmi nie służą międzyludzkiej wzajemności. W opowieści Geneta-narratora realizacja erotycznej problematyki służy wyłącznie jego indywidualności. Śmierć Jeana D. to fabularna gwarancja odosobnienia Genetowskiego narratora. Witold, postępując śladem narratora dzieła Geneta, już wie, że o erotyzmie zakładającym równość dwojga ludzi, o połączeniu z innym i wyzbyciu się swej opartej na sztuce alienacji – w sztuce właśnie nie może być mowy. Gdzie nie ma samotności, nie istnieje sztuka – zdaje się do tego wniosku dochodzić Gombrowiczowski narrator. Gdzie zaś jest sztuka, problematyka erotyczna wchodzi nieuchronnie w sferę onanistycznych spełnień i wyobrażeń. Od tych Witold się powstrzymuje, a w meandrach swej narracji przyzywa Lenę żywą – do ostatka sił.

Witold pozostawia świat i ludzi takimi, jakimi ich zastał – nie ulega pokusie władzy, która jest związana z pozycją narratora. W swych nieszczęsnych poszukiwaniach sensu życia, w dążeniu do afirmacji swej osoby nie sięga po zapewniające „egoistyczne powodzenie" środki, nie dokonuje leżącego w jego kompetencjach literackiego gwałtu na rzeczywistości. Ze swych mąk egocentryka nie wyzwala się drogą zbrodni.

Ocalenie Leny – wręcz w ostatniej chwili – to bardzo wymowny „fabularny gest" Gombrowicza. To decyzja wynikła z refleksji nad stosunkiem sztuki powieściowej do życia. Jak trudno jest, będąc narratorem, zachować wobec rzeczywistości godność, starać się, by narracyjna wizja zgodna była z prawdą o miejscu człowieka i jego osobistej historii w realnym świecie. Jak trudno sprawować narracyjną władzę nad światem bez sięgania po środki literackiej przemocy. Jak trudno wypracować prawdziwie dobrą narracyjną i życiową jakość, pozostając w związku z rzeczywistością, gdy trudności wciąż skłaniają do tego, by uciec się do narratorskiej władzy urojonej. Jak niełatwo, będąc narratorem, pracować nad historią swego życia, zachować swą tożsamość, trwając w wartkim nurcie rzeczywistości. Nawet w chwilach znękania chaosem Gombrowicz nie pozwala Witoldowi zaznać łatwej pociechy narracyjnej władzy, nie daje mu się uchylić od zmagań z rzeczywistością, uciec w sferę złudnej literackiej przewagi. Witold męczy się jako człowiek-narrator aż do ostatniego słowa swej życiowej opowieści. A treść zawarta w jej zakończeniu to sławne już: „Dziś na obiad była potrawka z kury" (K, s. 148); owo „dziś" ciągle aktualizujące niezwyciężony banał trywialnej teraźniejszości, pozwala przypuszczać, że i później zachowa Witold godną człowieka bezbronność i bezpośredniość w relacji z rzeczywistością.

Gdy znękany pokusami literackiej władzy bohater-narrator powieści Gombrowicza jednak opiera się im, osiąga niepostrzeżenie ocalającą go wewnętrzną jakość. Chory „na wieszanie" Witold nie naznaczył świata ani Leny swą chorobą. A to w jego stanie „zachłannego na sens" egocentryka wiele, bardzo wiele. To jego jedyne – okupione wielkim wysiłkiem, a choć niespektakularne, to jednak wystarczające – zwycięstwo. Bardzo chory, żyjący w zamkniętym kręgu chorobliwej duchowej izolacji – izoluje się, bo chory, bo nie wie jak „zacząć" z Leną, chory zaś, bo zamyka sobie drogi do współdzielenia z innymi trudów ocalania ludzkiej godności. Narrator ostatniej powieści Gombrowicza ostatecznie się opanowuje. Nie stało się zło, które podług najgorszych skłonności narratora było już przez niego postanowione. Wciągająca metafizyka zbrodni, której przez długi czas w swych życiowych planach nie może odeprzeć narrator, ustępuje miejsca metafizyce znoszenia trudnej prawdy codzienności.

Ocalenie Leny jest więc wynikiem refleksji Gombrowicza nad pokusami, które daje twórcy sztuka, a ulegnięcie im wypacza w dziele istotę związku człowieka z rzeczywistością, związku przedstawianego właśnie przez sztukę. Witold coraz śmielej poczyna sobie jako narrator i poważa się na jaskrawe nadużycia swej absolutnej władzy w przestrzeni własnego literackiego świata. Jednak Gombrowicz, pozostawiając Lenę przy życiu, przywołuje narracyjne „ja" swej powieści do

porządku rzeczywistości. Jego narrator, który ostatecznie zaniechał sięgnięcia po przemoc, nie odstępuje od moralnego porządku w swym starciu z rzeczywistością. Gombrowicz pozostawia go w dręczącym – ale już do końca powieści przez niego akceptowanym – stanie niespełnienia swych pożądań. W ten sposób Witold wypełnia Gombrowiczowski postulat nieuciekania się w życiowym i literackim starciu z rzeczywistością do decyzji, form, czynów niegodnych. Odsłania się tu rdzeń „twórczej moralności" autora *Kosmosu*. Gombrowiczowskie powieściowe uniwersum wyłania się z niej właśnie, z nieustannego odwoływania się przez pisarza w swych twórczych decyzjach do szczególnego etycznego źródła. W akcie twórczym pisarzowi, kuszonemu do nadużycia swych kreatorskich kompetencji, przystoi tylko bezkompromisowe odrzucanie form i kompozycyjnych chwytów fałszujących w dziele realną pozycję człowieka wobec świata, powodujących, że rozmija się ono z rzeczywistością. Tak powstaje literatura „próby sił" człowieka i rzeczywistości, gdzie twórca własną mowę, dostępną mu formę musi w procesie tworzenia doświadczać, nieustannie zderzać z rzeczywistością, nie zaś władczo w dziele sankcjonować. Jednocześnie jest sam zobowiązany czuwać nad własną uczciwością w tym zakresie. Na twórcy bowiem, wyłącznie na nim, spoczywa odpowiedzialność za kolejny model kulturowego uniwersum. W przestrzeni literackiego dominium pisarz „może wszystko", obdarzony tą szczególną mocą, musi zdobyć się na heroiczną uczciwość i godność. Będąc sam sobie panem, musi czuwać nad własnym szlachectwem, kiedy w swym literackim rynsztunku wyrusza na spotkanie z rzeczywistością.

I tak oto cały *Kosmos* stoi pod smutnym znakiem izolacji, „przedwstępnej" już rezygnacji bohatera z „dotarcia" do Leny. Witold unika jej, bowiem Gombrowicz nie znajduje literackiego wyrazu dla międzyludzkiego kontaktu, dialogu – i w *Kosmosie* ujawnia tego bezradną świadomość. „Lena, jeszcze nie dość przeze mnie zobaczona" (K, s. 10) wciąż wymaga od Witolda konsekwentnego „niepatrzenia" – takie są bowiem reguły sztuki, zasady odosobnionego, indywidualnego mówienia, takie są granice zawsze jednostkowej narracji. Nie dziwią więc jakże częste stwierdzenia Witolda: „Byłem bezrobotny" (K, s. 74). „Bezrobotny" właśnie w narratorskim aspekcie swej tożsamości. Cóż może robić „z samej natury sztuki" samotny bohater-narrator, który nie potrafi zbliżyć się z Leną w języku narracji i w konsekwencji, w fabularnym przebiegu akcji, nie wolno mu tego uczynić. Przekraczając bowiem ów zakaz, musiałby bądź sprzeniewierzyć się etyce twórczej, którą przyjął jako narrator, bądź porzucić swą narratorską tożsamość i z chwilą nawiązania realnej zażyłości z Leną skończyć swą opowieść. Witold pozostaje wierny swemu powołaniu narratora, mimo iż we własnej narracji nie udaje mu się uzyskać niczego pozytywnego w związku z Leną. I właśnie owa wierność samemu sobie, gotowość na trudy i porażki, które spotykać go będą na jego narracyjnej drodze, zdaje się pozostawać solidnym fundamentem nieudolnie wypracowywanego przez niego porządku. Świat przedstawiony *Kosmosu* rozpadł się, ale trwają ciągle Witoldowe oczekiwania wobec samego siebie, Witoldowe postulaty zachowania godnej postawy na swej narracyjnej drodze.

W ostatniej powieści Gombrowicza dominuje jakże istotne odczucie: „A przecież ciążyła mi na sumieniu, wyłamała się, jak ze snu, z ciężką, wlokącą się, jak włosy rozpuszczone, rozpaczą ..." (K, s. 76). Oto glosy innych dobijają się do wnętrza jego narracji. W ten sam sposób interpretować można poniższe, zdawałoby się maniackie, twierdzenia Witolda i nie stawiamy mu zarzutu niepoczytalności mimo bezwzględnej śmiałości jego wrażeń:

> Nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że za wszystkim kryje się Lena, dążąca do mnie, wytężona w przedzieraniu się wstydliwym, sekretnym ... [...] Lena ... Lena ... przedzierająca się do mnie ... błagająca może o pomoc! (K, s. 49)

> bo my już byliśmy w sobie zakochani, ona też mnie kochała, któż mógł wątpić, jeśli ja chciałem ją zabić, to ona musiała mnie kochać. (K, s. 144)

Te i im podobne przypuszczenia ukazują najistotniejszą potrzebę Gombrowiczowskiego narratora – pragnienie przekroczenia narracyjnego „ja", skierowania się w stronę drugiego człowieka, mówienia językiem pełniejszym, bardziej odpowiednim do przecież międzyludzkiej rzeczywistości. W Witoldzie dominuje nieredukowalna potrzeba wzbogacenia swej narracji aktywnością „z drugiej strony" międzyludzkiego kontaktu, tęskni on za wyłonieniem się z opowieści nowej jakości – mówienia wzajemnego. Tęsknota to niezaspokojona – w *Kosmosie* bowiem jednoosobowe zamknięte narracje Witolda i Leona plajtują na krawędzi bezsensu. Na szczęście „Lena, jak krew, krążąca w tej bzdurze!" (K, s. 49) ciągle obecna jest w narracyjnych perypetiach Witolda, Lena żywa, niedostępna „tamta strona", Lena ostatecznie ocalona – bo to ona przecież „ocala" Witolda! Tak jak wszelka realność „powołuje" do istnienia dotyczące jej narracje, tak ona – Lena – samym swym istnieniem usprawiedliwia istnienie nieudanej sztuki narracyjnej, sztuki życia Witolda i stanowi horyzont twórczej etyki Gombrowicza. Świadomość fundamentalnego braku, którym skażone jest wszelkie narracyjne „ja" – w tym również własna Gombrowicza literacka forma – świadomość rażącej jednostronności, z której wylania się świat przedstawiony – stanowi granicę, której Gombrowiczowi nie dane było przekroczyć. Choć przejrzał on bankructwo kosmosów ześrodkowanych na własnym „ja", nie napisał już powieści, w której mógłby próbować przenieść centrum poszukiwanego kosmosu poza „ja" – w stronę drugiego człowieka.

Kaleka sfera języka, ograniczenia literackiej formy to bariera pomiędzy „ja" narratora, ciążącym w stronę Leny – a irracjonalnym, lecz prawdziwym poczuciem ciążenia „tamtej strony" – Leny – ku niemu. Witold więc „na krańcach odległości" wzywa w pełni świadomości swej życiowo-literackiej niemocy, Leny-sensu i nasłuchuje jej głosu z zaświatów, dostępnych na wyciągnięcie ramienia.

Roztrząsania i rozbiory

Gombrowicz à la française

Ślub w wykonaniu narodowej trupy Francji w Comédie Française, *Ferdydurke* w wykonaniu uczniów w „Normale Sup."[1], *Trans-Atlantyk* w małym awangardowym teatrzyku w jedenastej dzielnicy. Wydanie dramatów zebranych w Gallimardzie, pieczętujące wydanie dziel zebranych Gombrowicza w prestiżowej serii Folio, Jean-Pierre Salgas piszący półtora roku temu, że „jest teraz we Francji nagląca potrzeba Gombrowicza"[2] i mówiący o nim niedawno w Collège de France, w ramach seminarium Claudia Magrisa. Czyżby więc Gombro „wyskoczył na wieszcza" także nad Sekwaną? Czyżby spełniło się wreszcie, trzydzieści lat po jego śmierci, wielkie marzenie o sławie w Paryżu... Bo ten dumny indywidualista, który nazywał siebie wrogiem Paryża, opuścił na stare lata swoją drugą ojczyznę, Argentynę i wyruszył do Europy po to, by podbić Paryż...

Jak doszło do tego, że musiało upłynąć czterdzieści lat, by konkwistę można było uznać za udaną? Jakie czynniki sprawiły, że to najinteligentniejsze z europejskich miast (a także to, które odkryło go jako pierwsze) tak długo zwlekało – już nawet nie z wyniesieniem Gombrowicza na piedestał, jakim było na przykład wystawienie *Ślubu* w Comédie Française – ale w ogóle z uznaniem go za... pisarza? Dlaczego przez tyle lat – od pierwszej wzmianki o *Ferdydurke* w czasopiśmie „Preuves" w 1953 roku aż do niedawna – był Gombrowicz raz mało (by nie rzec wcale) obecny, raz obecny, ale z gębą taką, że aż strach? Zresztą autor *Ferdydurke* przeczul czyhające na niego w Paryżu niebezpieczeństwo. „W powietrzu tutejszym – pisał przybywszy nad Sekwanę w 1963 roku – unoszą się tysiące płaszczów, wyciąga się rękę, chwyta się płaszcz najbardziej przypadający do gustu i oto jest się... "[3] – do-

1/ Ecole Normale Supérieure, elitarna szkoła wyższa w Paryżu, kształcili się w niej między innymi Jean-Paul Sartre i Simone de Beauvoir.

2/ J.-P. Salgas *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris 2000.

3/ W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 127.

powiedzmy – hreczkosiejem, antykomunistą, Polakiem, Sarmatą, rewolucjonistą, surrealistą. Bo choć Gombrowicz specjalnie ręki nie wyciągał, a nawet krzyczał „Ja! Ja! Ja!", by się przed natrętną garderobą opędzić, począwszy od 1953 roku aż do niedawna na okryciach, w które Francuzi ubierali jego dzieło, można było się uczyć historii francuskiej kultury powojennej. Należało poczekać trzydzieści lat, by wyjrzał spod nich wreszcie – pisarz.

„Fakt literacki": Gombrowicz

Każde spotkanie z czytelnikiem, a więc każda „aktualizacja" tekstu, by użyć sformułowania Wolfganga Isera[4], prowadzi do jego specyficznych „normalizacji", czyli odczytań[5]. Prace tzw. Szkoły w Konstancji, choć nie tylko one, uświadomiły nam, że dzieło literackie czytane i rozumiane jest nie tylko ze względu na swoją „treść", lecz przede wszystkim różnie, w zależności od czasu i miejsca lektury. Choć tekst pozostaje zawsze taki sam, zmienia się dzieło w odbiorze[6]. Podstawowym „faktem literackim"[7] – jak podkreśla Janusz Sławiński – jest nie sam tekst, ale właśnie tekst w odbiorze[8]. Każdy czytelnik postrzega go przez pryzmat jakichś swoich apriorycznych kategorii, by odwołać się do języka Kantowskiego. Dlatego Włodzimierz Bolecki postulował: „Badanie literatury zaczyna się od ujawnienia języka, jakim się o niej mówi, i od wyjaśnienia ram, które go ograniczają"[9]. Te ramy, nazwane przez Boleckiego społecznymi ramami lektury, są sferą transsubiektywną, wspólną dla różnych odbiorców. Określają one „«aprioryczne» warunki czytania dzieł literackich w danym okresie"[10], wyznaczają możliwości interpreta-

---

4/ W. Iser *Apelatywna struktura tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1980 z. 1, s. 261-280.

5/ Podatność na różne normalizacje nazywa W. Iser „horyzontem możliwości aktualizacji". O istnieniu tego horyzontu decyduje fakt, że „tekstów [...] nie można sprowadzić do żadnej sytuacji ze świata codziennego doświadczenia tak, by się w niej niejako roztopiły czy też stały się z nią tożsame". Tekst literacki nie jest całkowicie tożsamy ani ze światem przedmiotów zewnętrznych, ani ze światem doświadczeń czytelnika. Ta niepełna tożsamość wytwarza nieokreśloność, którą odbiorca w akcie czytania normalizuje.

6/ „czytelnicy oddzieleni barierą czasu [...] nigdy nie czytają tego samego utworu, mimo że jego materialna postać pozostaje bez zmian. C z a s z m i e n i a t o ż s a m o ś ć t e k s t ó w" – pisze W. Bolecki (*Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy-Gombrowicz-Schulz. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 329).

7/ Termin przejęty z: E. Robert *Sociologie de la littérature*, Paryż 1958.

8/ Janusz Sławiński uważa, że „Właściwą jednostką procesu historycznoliterackiego jest nie samo dzieło, zastygłe i suwerenne, lecz całość powstała każdorazowo w wyniku zderzenia dzieła ze stereotypem odbioru charakteryzującym daną epokę i środowisko... "; J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 59.

9/ W. Bolecki *Poetycki model...*, s. 330.

10/ Tamże, s. 325.

cji dzieł. Są – jak Kantowskie kategorie czasu i przestrzeni – „okularami", przez które patrzy się na świat, przez które czytelnik i krytyk widzą dzieło literackie.

Oto fakt literacki „Gombrowicz" przeszedł przez ostatnie czterdzieści lat we Francji kilka znaczących metamorfoz. Poszczególne akty lektury, zawarte w wypowiedziach krytycznoliterackich na jego temat (będziemy grupować je w „style"[11] lektury), odsłonią nam pewną kulturę literacką tego okresu[12], pewien „zespół ograniczeń", „decydujący o specyfice odczytań wszelkich tekstów literackich danego czasu"[13]. Mówiąc o kulturze literackiej, pamiętajmy jednak zalecenia komparatystów, takich jak na przykład Daniel Pageaux z uniwersytetu Paris III, podkreślających znaczenie zagadnień kulturowych w lekturze tekstów obcych[14]. Gombrowicz czytany nad Sekwaną to także pisarz polski czytany przez Francuzów. Ważnym elementem determinującym niektóre „świadectwa czytania" okaże się, obok kultury literackiej, stosunek do kultury polskiej, wschodnioeuropejskiej czy d o O b c e g o w ogóle.

Spróbujmy więc opisać – opierając się na wybranych „świadectwach lektury" – „okulary", które siedziały na nosach francuskich krytyków począwszy od 1953 roku, gdy po raz pierwszy zetknęli się z Gombrowiczem. Jakie zatem czynniki zdeterminowały lekturę polskiego pisarza nad Sekwaną? Jakie społeczne ramy lektury sprawiły, że dzieło Gombrowicza było w Paryżu antykomunistyczne pod koniec lat 50., potem surrealistyczne w latach 60., rewolucyjne w 70., autobiograficzne w 80., a przede wszystkim dla francuskich czytelników – polskie? I dlaczego w latach 90. zaczęło trafiać na uniwersytety, zaś na początku XXI wieku zawędrowało do Domu Moliera?

***

Zaczęło się od notatki pióra François Bondy'ego w czasopiśmie „Preuves" w 1953 roku[15]. A tak naprawdę zaczęło się oczywiście od Jerzego Giedroycia i Instytutu Literackiego. W 1953 roku wydawnictwo powstałe przy paryskiej „Kulturze" zainaugurowała jednotomowa edycja *Trans-Atlantyku* i *Ślubu* z przedmową Józefa Wittlina. Choć teksty te, drukowane po polsku, same w sobie nie mogły przyciągnąć uwagi francuskojęzycznej krytyki, a to ona nas tutaj interesuje, to nazwi-

11/ Pojęcie przejęte z: M. Głowiński *Swiadectwa i style odbioru*, w: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków, 1977, s. 116-137.

12/ Kultura literacka danej publiczności jest „systemem orientacyjnym procesów rozumienia tekstu" (W. Bolecki *Poetycki...*, s. 321); systemem, który „umożliwia [...] efektywne porozumiewanie się poprzez dzieła." – J. Sławiński *Socjologia literatury...*, s. 65-66.

13/ W. Bolecki *Poetycki...*, s. 324.

14/ D. Pageaux *La Réception des Oeuvres Etrangères. Réception littéraire ou représentation culturelle? (Recepcja dzieł obcych. Recepcja literacka czy reprezentacja kulturowa?)*, w: „Romanica Vratislaviensia" XX, Wrocław 1983.

15/ F. Bondy *Note sur Ferdydurke*, „Preuves" 1953 nr 32.

sko autora zaczęło przenikać do świadomości niektórych intelektualistów głównie dzięki staraniom współpracowników „Kultury" – Józefa Czapskiego i Konstantego Jeleńskiego, którego pomoc Gombrowicz docenił potem słowami: „wszystkie wydania moich dzieł w obcych językach powinny być opatrzone pieczątką «dzięki Jeleńskiemu»"[16].

Notatka o *Ferdydurke* opublikowana została w „Preuves" w październiku 1953 roku; w „Preuves" właśnie, a nie na przykład w „Les Temps Modernes" Sartre'a. „Wypromowanie" polskiego pisarza przez to właśnie pismo jest samo w sobie aktem lektury, któremu towarzyszą pewne społeczne ramy. „Preuves" wydawane były pod auspicjami Kongresu Wolności Kultury (*Kongress für kulturelle Freiheit*), który powstał w Berlinie w 1950 roku dzięki inicjatywie grupy antykomunistycznych intelektualistów amerykańskich oraz europejskich miał na celu przeciwstawianie się sowieckiej propagandzie; finansowany był, jak się później okazało ku zgorszeniu wielu, przez CIA. Jednym z głównych zadań Kongresu miało być szerzenie wolności słowa; do grona jego członków-założycieli należeli Józef Czapski i Jerzy Giedroyc, zaś prawą ręką François Bondy'ego, kierownika sekcji wydawniczej, był nie kto inny, jak Konstanty Jeleński. Nie dziwi więc szczególne zainteresowanie, jakim w „Preuves" cieszyli się polscy pisarze zakazani przez krajową cenzurę: przede wszystkim Czesław Miłosz[17] i Witold Gombrowicz.

Kongres Wolności Kultury i „Preuves" wraz ze swoim najwybitniejszym współpracownikiem, Raymondem Aronem[18], znalazł się we Francji po przeciwnej stronie barykady niż „Les Temps Modernes". Były to nad Sekwaną czasy intensywnej walki ideologicznej: Kongres i jego proamerykańscy członkowie zaciekle bronili swoich racji przed miłośnikami Gruzińskiego Herkulesa, do których zaliczali się prawie wszyscy intelektualiści, z Sartre'em na czele[19]. Fakt wylansowania Gombrowicza właśnie przez „Preuves" świadczył nie tylko o uznaniu wysokiego poziomu jego prozy („Preuves", na których łamach pisali Bondy i Aron, należały do czasopism najbardziej prestiżowych), lecz także o przyporządkowaniu go do pewnego obozu intelektualnego i politycznego. W 1953 roku nie istniał jeszcze *Dziennik* i jego polityczne ustępy; tak szybkie sklasyfikowanie polskiego pisarza miało raczej związek z politycznym stanowiskiem współpracowników „Kultury". O podobnym stylu lektury świadczy treść banderoli, którą wydawnictwo René Julliarda opatrzyło pierwsze wydanie *Ferdydurke* w 1958 roku: „Wygnany przez stary reżim, zakneblowany przez Stalina, autor, mistrz nonkonformi-

16/ W. Gombrowicz *Dzieła*, t. IX, Kraków 1989, s. 18.

17/ „Preuves" inaugurowała publikacja fragmentów *Zniewolonego umysłu* w latach 1952–1953.

18/ Autor *Le Grand Schisme* (1948), jeden z niewielu francuskich intelektualistów, których nie odurzyło „opium dla intelektualistów" (taki był też tytuł kolejnej głośnej książki Arona – *L'Opium des intellectuels*, 1955), którym był we Francji stalinizm.

19/ Do 1956, a więc do pierwszej znaczącej kompromitacji stalinizmu, antykomunistyczni działacze Kongresu byli przez wpływowych francuskich intelektualistów praktycznie wyklęci (P. Grémion *L'intelligence de l'anticommunisme*).

zmu, triumfuje dziś w Polsce"[20]. Dwa lata po szoku, jaki spotkał francuską opinię publiczną w związku z wydarzeniami 1956 roku[21], nazywanie Gombrowicza „zakneblowanym przez Stalina" wydawało się widocznie dobrym chwytem reklamowym. Zwłaszcza w epoce, gdy trwała we Francji moda na propagowaną przez Sartre'a[22] „literaturę zaangażowaną". Chwyt się nie udał, *Ferdydurke* sprzedała się słabo; nic dziwnego, kto spodziewał się książki zaangażowanej politycznie, musiał być zawiedziony.

Oczywiste jest, że próby politycznego odczytania dzieła Gombrowicza nie mogły do niczego prowadzić. *Ferdydurke* to nie *Zniewolony umysł*. Dla porównania, fragmenty książki Miłosza opublikowane zostały po francusku w „Preuves" mniej więcej w tym samym czasie, co pierwsza wzmianka o *Ferdydurke*, bo w latach 1952–53 (czyli zaraz po napisaniu) i całość ukazała się w formie książkowej w wydawnictwie Gallimard już w 1953[23] (równolegle z polskim wydaniem w Bibliotece „Kultury"). *Ferdydurke* natomiast musiała czekać na publikację pięć lat.

Trafiwszy na walkę ideologiczną dwóch obozów, dzieło Gombrowicza zostało więc odczytane w niezbyt dla niego odpowiednim kontekście politycznym. Ponadto promowała je polska elita emigracyjna, co otwierało przed nim pewne możliwości (np. publikacja w „Preuves"), zarazem jednak groziło zamknięciem w kontekście „sprawy polskiej"[24]. Przynależność do narodu, który zmuszony jest walczyć o swoją tożsamość kulturową, przeszkadzała w dostrzeżeniu walorów uniwersalnych jego pisarstwa. Milan Kundera nazwał ten problem „naklejeniem na zdjęcie rodziny narodowej"[25].

Jednak ramy lektury Gombrowicza nie ograniczały się w tym pierwszym okresie do spraw ideologicznych i politycznych. Dzięki Jeleńskiemu i Bondy'emu polskim pisarzem zainteresował się Maurice Nadeau, założyciel miesięcznika „Les Lettres Nouvelles" oraz serii wydawniczej o tym samym tytule, której zadaniem

---

20/ „Exilé par l'ancien régime, bâilloné par Staline, l'auteur, champion de l'anticonformisme, triomphe aujourd'hui en Pologne".

21/ „Le Monde" ogłosił wtedy tajny Raport Chruszczowa na temat zbrodni stalinowskich, a ZSRR „interweniował" na Węgrzech.

22/ Począwszy od eseju – *Qu'est-ce qu'est la littérature?* (*Czym jest literatura?*) z 1948 roku.

23/ Cz. Miłosz *La Pensée captive*, przeł. A. Prudhommeaux i Cz. Miłosz, Paryż 1953.

24/ Bondy tak opisuje swoje pierwsze zetknięcie z dziełem Gombrowicza i zarazem swoje wrażenia z kontaktów z polskimi intelektualistami: „miałem wówczas wrażenie, że dla Polaków wszystko to, co ważne, musi być koniecznie polskie. I za każdym razem, gdy spotykaliśmy się, Czapski mówił mi o takim czy innym polskim geniuszu, o takim czy innym wybitnym człowieku, którego należało poznać lub sprawić, aby stał się powszechnie znany. Dlatego też, kiedy wspomniał, iż jest pewien wielki pisarz, nie znany zupełnie we Francji, żyjący teraz w Argentynie – nazywa się Gombrowicz – pomyślałem natychmiast: Dobrze, dobrze, i przeszedłem nad tym do porządku dziennego" (F. Bondy, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w Europie*, przekł. zbior., Kraków, 1993, s. 75).

25/ M. Kundera *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1993, s. 173-174.

było odkrywanie nowych ciekawych utworów[26]. Pierwsze francuskie i zarazem europejskie wydanie Gombrowicza (oczywiście poza Polską) to właśnie *Ferdydurke* w serii „Les Lettres Nouvelles" z 1958 roku. Publikacja w tak prestiżowej serii świadczy rzecz jasna o uznaniu wielkości i oryginalności polskiego pisarza – przynajmniej przez redaktora naczelnego. Wiąże się też ze specyficznym charakterem francuskiego życia literackiego, w którym jest miejsce na odkrywanie pisarzy trudnych, obcych, nierokujących dobrej sprzedaży[27]. Gombrowicz, zupełnie nieznany na świecie i niezwiązany z dominującą ideologią, mógł zaistnieć właśnie w kraju o tak silnej kulturze literackiej i wydawniczej, jak Francja; w mieście, gdzie w metrze reklamowane są nie tylko dżinsy i biura podróży, ale także książki i serie wydawnicze. Nie z samymi trudnościami spotkał się więc Gombrowicz we Francji; mimo prób czytania go w kontekście politycznym, zaistniał „na rynku" w prestiżowej serii literackiej, kierowanej przez jednego z najwybitniejszych redaktorów znad Sekwany. A jednak jego dzieło zagłuszone bataliami ideologicznymi, w których mimo dobrych chęci wydawców nie mogło tak naprawdę brać udziału, pozostało przez długie lata prawie bez odzewu wśród literaturoznawców i krytyków.

Mimo wytężonej pracy garstki wiernych (Jeleński, Bondy) robiących wszystko, by podnieść podziwianego pisarza na wyżyny sławy, recenzje w prasie były rzadkością, a na wydanie kolejnej swej książki, *Pornografii*, musiał Gombrowicz czekać cztery lata. W ramach pracy na rzecz Gombrowicza Jeleński, Bondy, a także Artur Sandauer, który akurat pojawił się w Paryżu, sami pisali do prasy, starając się zapoznać odbiorcę z ulubionym pisarzem i zarazem narzucając pewne style jego lektury.

I tak, Jeleński świadom zapewne niebezpieczeństwa, które niesie ze sobą „polskość", od początku kładł nacisk na uniwersalizm. Podkreślał, że „całe dzieło Gombrowicza poświęcone jest konfliktowi uniwersalnemu (który u niego przyjmuje postać obsesyjną) pomiędzy dojrzałością i niedojrzałością..."[28]. Uniwersalizm autora *Ferdydurke* stawał się więc pod piórem Jeleńskiego obsesyjny i osobisty[29]. Z późniejszych wypowiedzi Jeleńskiego, na przykład w tomie *Gombrowicz w Europie*, wiemy, że było to związane z jego bardzo osobistym stosunkiem do dzieła Gombrowicza: „Po raz pierwszy czytałem książkę jak list, i to list nie tylko zaadresowany do mnie, ale i mówiący o mnie. Jakby ktoś wprost do mnie mówił"[30] – napisze później Jeleński. Polski krytyk szukał w dziełach Gombrowicza człowieka – czy

---

26/ Seria „Les Lettres Nouvelles", wydawana była przez René Julliarda; Nadeau, redaktor serii, odkrył dla Francji np. Brunona Schulza, Malcolma Lowry'ego, Georges'a Pereca.

27/ „Do mojej serii wydawniczej wybierałem utwory, które mi się podobały i których wartość oceniałem nie zastanawiając się przy tym, czy będą się dobrze sprzedawały, czy też nie – a to z tej prostej przyczyny, że nie ponosiłem żadnej odpowiedzialności finansowej, co pozostawiało mi ogromną niezależność" (M. Nadeau, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w* ..., s. 98-99).

28/ K. Jeleński, *Witold Gombrowicz ou l'immaturité adulte*, „Preuves" 1959 nr 95 (styczeń).

29/ Zob. L. Proguidis, *Un écrivain malgré la critique*, Paryż 1989.

30/ K. Jeleński, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w* ..., s. 18.

to siebie samego, czy to autora. Sprowadzał je do czegoś niezwykle osobistego, czegoś, co nie jest już nawet sztuką (jak zauważa Lakis Proguidis, Jeleński bierze wyraz „sztuka" w cudzysłów[31]), a „poszukiwaniem egzystencjalnym", może terapią, może wyznaniem osobistym. Takie podejście miało zapewne związek z pewnym podobieństwem sytuacji Jeleńskiego i Gombrowicza[32]. Wywodzili się z tej samej klasy społecznej [33], wychowali się w przedwojennej Warszawie, ich rodziny się znały, a nawet były spokrewnione, o czym pisał sam Gombrowicz[34].

Sandauer z kolei wpisywał Gombrowicza w tradycję „egzystencjalizmu *à la polonaise*", wywodząc jego poetykę z awanturniczej i indywidualistycznej tradycji szlachty polskiej[35]. Podobnie interpretował dzieło Gombrowicza François Bondy w swoim artykule *Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*[36], wysnuwając genealogię pojedynków w dziele Gombrowicza z polskiej tradycji szlacheckiej. Sandauer Gombrowicza polonizował, czynił aktorem dramatu narodowego, dzieło jego rozpatrywał na tle historii Polski (a także emancypacji proletariatu). Jakie są społeczne ramy takiej lektury? Interpretacja *Ferdydurke* jako dzieła wywodzącego się bezpośrednio ze szlacheckiej tradycji Polski, zrywającego z nią i otwierającego nowe horyzonty społeczne ma oczywiście związek z ówczesną sytuacją polityczną i kulturalną Polski, z imperatywem poszukiwania w literaturze treści społecznych. Według Lakisa Proguidisa, interpretacja taka wynikała z chęci „przemycenia" dzieła Gombrowicza na rynek polski. Uczynienie z pisarza „Mojżesza, który umiał wyjść z domu niewoli" – jak napisze potem Sandauer[37] – nowatora, który umiał

31/ L. Proguidis *Un écrivain*....

32/ „Myślę, że łączyło mnie z Witoldem jakieś pokrewieństwo duchowe i że pokrewieństwo to zwielokrotnił fakt, że pochodziliśmy z tej samej sfery" (K. Jeleński, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w* ..., s. 19).

33/ „Przygody bohatera tej podróży inicjacyjnej, jaką jest *Ferdydurke*, toczyły się w tym samym środowisku co moje. Rozpoznałem w nich samego siebie, moją rodzinę, moją szkołę, moje środowisko, mój kraj [...]. Wszystko w *Ferdydurke* było odbiciem mojego własnego świata." (tamże, s. 18-19).

34/ „Mimo to moje stosunki z Kotem zupełnie się rozkrochmaliły i poczuliśmy się ze sobą naprawdę u siebie w domu dopiero, gdyśmy odkryli wspólną prababkę" (W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 117).

35/ A. Sandauer *A propos du Ferdydurke de Gombrowicz*, w: „Les temps modernes", sierpień 1959. Pogląd ten wyrażać będzie także w późniejszych artykułach. W 1965 roku w warszawskim tygodniku „Kultura" napisze: „Genetycznie postać ta [narrator z powieści Gombrowicza] tkwi w tradycji powieści szlacheckiej, z której Gombrowicz – na zasadzie parodii – się wywodzi" (A. Sandauer *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, „Kultura" 1965 nr 42 i 43, s. 103-127).

36/ F. Bondy *Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*, tłum. R. Zimand, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 129-143; prwdr. francuski w: *Witold Gombrowicz ou les duels d'ombre d'un gentilhomme polonais*, „Preuves" 1966 nr 183.

37/ A. Sandauer *Witold Gombrowicz – człowiek*..., przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 103-127.

dostrzec wady starego systemu zniesionego potem przez komunizm, mogło – zgodnie z tym, co twierdzi Proguidis – zapewnić Gombrowiczowi miejsce w ówczesnej literaturze polskiej.

Co łączy te dwa podejścia – Sandauera i Jeleńskiego – pytał już Lakis Proguidis[38]? To mianowicie, że dzieło literackie pisarza, którego uważa się za wybitnego, sprowadza się do czegoś pozaliterackiego – czy to do dramatu osobistego, czy do dramatu ojczyzny. Charakter literacki pisarstwa zostaje zepchnięty na drugi plan. Te dwa style lektury stały się charakterystyczne dla odbioru Gombrowicza we Francji i w pewien sposób do dzisiaj zachowały swą aktualność.

Prawdziwe zainteresowanie Gombrowiczem zaczęło się dopiero wraz z jego przyjazdem do Europy w 1963 roku na stypendium Fundacji Forda, finansowane z tych samych źródeł, co Kongres Wolności Kultury i otrzymane dzięki poparciu Jeleńskiego. Choć to Berlin miał go gościć, Gombrowicz nie oparł się pokusie zatrzymania na trzy tygodnie w Paryżu; to o Paryżu, a nie o Berlinie rozmyślał w drodze do Europy, „miotany statkiem, który miotał się na fali", to w stosunku do Paryża a nie Berlina obmyślał przebiegłą strategię pogardy. To Paryż chciał zdobyć, a nie Berlin; Berlin pachniał mu Polską. Paryż pachniał światem. Dziennikarze znad Sekwany stanęli na wysokości zadania i natychmiast ukazało się kilka wywiadów z powracającym z dalekiej Argentyny pisarzem oraz artykułów na jego temat, w których po raz pierwszy we Francji pojawił się obraz samej osoby Gombrowicza. Jaki to obraz? Zaczęło się od tego, że „Była sobie kiedyś para litewskich hreczkosiejów, mieszkających na głuchej polskiej prowincji"[39]. Młody panicz, który zgodnie z duchem swoich „wojowniczych i pogańskich przodków" nie mógł długo wytrzymać w szkole, postanowił poświęcić się literaturze. W Argentynie prowadził żywot artysty, a następnie, obdarzony niezbyt wielkim talentem do cyfr, „w ciągu ośmiu lat doprowadził do bankructwa" Banco Polaco. Efekt: staroświecki pan zwracający się do dziennikarza *per „mon cher"*; wyniosły arystokrata, który czuje się teraz „trochę zgorszony mechanizmem swojej rodzącej się sławy"[40] i pogardliwie mówi o „targowisku paryskim", niechętnie zgadzając się na wywiady... Jeden z chwytów walki o sławę, obmyślonych jeszcze na pokładzie „Federica"?

Jeśli się zastanowić nad społecznymi ramami tej lektury, należy do nich z pewnością konieczność „ugryzienia" jakoś pisarza obcego i trudnego, co zawsze łatwiej się robi opowiadając o malowniczych dziwactwach osoby niż zagłębiając się w otchłań dzieła, zwłaszcza gdy ma się na to lamy prasy codziennej, a nie specjalistycznych czasopism. Szkicując prasowy portret Gombrowicza, Galey i Rawicz odwołali się do pochodzenia szlacheckiego i domu rodzinnego, co już Sandauer, Bondy i Jeleński wprowadzili do kanonu interpretacji pisarza. Zresztą, jak wiadomo, naczelnym Gombrowiczologiem był zawsze Gombrowicz, i to on sam, choćby

38/ L. Proguidis *Un écrivain....*

39/ M. Galey *Je suis devenu une institution nationale*, „Arts" 15 maja 1963.

40/ P. Rawicz *Witold Gombrowicz à Paris*, „Le Monde" 18 maja 1963.

w spisanych później *Rozmowach z Dominikiem de Roux*, podjął biograficzną interpretację swojego dzieła.

Teksty Gałeya i Rawicza nie były ostatnim słowem francuskiej prasy w sprawie pojawienia się Gombrowicza nad Sekwaną. Za trywializujące wielkiego pisarza uznał je na łamach „France-Observateur" Marc Pierret[41], oskarżając francuską prasę o ograniczanie się do używania wobec Gombrowicza wyłącznie „jego własnych odnośników myślowych" i o... „przyprawianie mu gęby". Na początku lat 60. we Francji, która ledwo znała *Ferdydurke* i *Pornografię*, narzucił się krytykom mówiącym o Gombrowiczu tak dobrze znany i w polskiej „gombrowiczologii" język samego Gombrowicza. Nawet ci, którzy jak Marc Pierret próbowali protestować, nie zdołali uciec przed tajemniczym urokiem tego języka, który stał się zarazem własnym metajęzykiem. Wyobraźmy sobie o Racinie pisać aleksandrynami... A na paryskich spotkaniach „wokół Gombrowicza" – na przykład tych, które odbyły się rok temu w związku z wystawieniem *Ślubu* w Comédie Française – wciąż mówi się głównie o „gębach", „pupach" i „łydkach".

Podczas, gdy niektórzy mówili o Gombrowiczu jego własnym językiem i popadali w dyskurs biograficzny, nie umiejąc znaleźć innych narzędzi poznawczych wobec tak dziwnego, trudnego autora, innym udawało się przyporządkować go do pewnych popularnych nurtów. I tak, w teatrze Gombrowicz od razu stał się awangardzistą, ekspresjonistą, a nawet surrealistą. *Ślub*, przetłumaczony w 1963 roku przez Jadwigę Kukułczankę i Georges'a Sédira, wystawił na scenie młody Argentyńczyk, Jorge Lavelli, zdobywając pierwszą nagrodę na Konkursie Młodych Zespołów, dla siebie sławę reżysera awangardowego, a dla Gombrowicza reputację autora dzieła „noszącego ślady Kafki, Adamowa, Ionesco, cień Becketta"[42], „pożyczonego od Jarry'ego" i sprawiającego wrażenie „szalonej mszy *à la* Artaud"[43]. Dekorację stanowiły wraki samochodów i kawałki zardzewiałej blachy. Postacie miały wygląd „larwalny", jak pisał jeden z krytyków[44]; twarze wysmarowane kredą, zamiast ubrań – worki. Bernard Dort zwrócił uwagę, że postacie należałoby nazwać raczej „figurami" niż osobami[45]. Sceny były okrutne i szalone; reżyser pragnął „skanalizować prawdziwą energię i przekazać ją w strumieniu autentycznego przeżycia"[46].

Inscenizacja Lavellego zrobiła z Gombrowicza dramaturga „Nowego Teatru", wpisując go tym samym w jeden z najbardziej wówczas popularnych nurtów teatralnych. Z jednej strony pozwoliło to sztukom Gombrowicza wypłynąć; wiado-

41/ M. Pierret *Gombrowicz: retour en Europe*, „France-Observateur", 13 czerwca 1963.

42/ A. Ransan, Le Mariage *au Récamier*, „L'Aurore", 13 stycznia 1964.

43/ J. Paget, Le Mariage, „Combat", 13 stycznia 1964.

44/ R. Kanters *Un rêve rêvé*, „L'Express", 16 stycznia 1964.

45/ B. Dort, „La force de l'image ", *Les Cahiers. Revue Trimestrielle de Théâtre*, Paryż, Comédie-Française/Actes Sud, wiosna 2001, s. 26.

46/ J. Lavelli, w: R. Gombrowicz *Gombrowicz w* ..., s. 140.

mo było, jak je „ugryźć", w jakim kontekście o nich pisać. Z drugiej strony zostały uznane za wtórne: „jest to teatr awangardy, który oglądamy od piętnastu lat i który może niedługo doprowadzić nas do impasu"[47] – pisano. Gombrowicz został uznany za epigona nurtu, podczas gdy tak naprawdę (jeśli już) był jego prekursorem. *Ślub* został ukończony w 1948 roku, pierwsze sztuki Ionesco i Becketta weszły na paryskie sceny na początku lat 50.

W interpretacji Lavellego znaczną rolę odegrało z pewnością tłumaczenie dramatu, które nie oddawało w pełni realizmu socjodialektów pojawiających się w sztuce, a za to proponowało rozwiązania zbliżające utwór do estetyki surrealistycznej. Gwarowe po polsku wypowiedzi Ojca czy Pijaka uzyskały po francusku charakter dziwactw językowych, nieuzasadnionych żadnym socjodialektem, a więc „sztucznych". „Dutknąć" przetłumaczone jako *„toutoucher"*, „palic" jako *„ddoigt"*, które mają – z niemożliwości oddania gwary – stwarzać efekt jąkania się, brzmią po prostu dziwacznie. Krótko mówiąc, w tłumaczeniu zagubiły się częściowo odniesienia do rzeczywistości społecznej: we francuskim trudno jest oddać język wsi, zwłaszcza polskiej. Różnica pomiędzy rzeczywistością (społeczną i językową) polską i francuską – jako jeden z wyznaczników społecznych ram lektury – utrudniła oddanie po francusku pewnych aspektów (nazwijmy je „realistycznymi") języka Gombrowicza.

O ile dramaty Gombrowicza dały się interpretować w kontekście Nowego Teatru, o tyle jego powieści nie znalazły sobie żadnego takiego sprzyjającego kontekstu. Nie tylko, jak już wspomniałam, nie wychodziły im na dobre próby wpisania ich w kontekst literatury zaangażowanej, lecz równie dalekie były od zajmującej uwagę krytyków od początku lat 50. Nowej Powieści. Twórczość powieściowa Gombrowicza, choć przecież nowatorska, niewiele miała wspólnego z eksperymentami przeprowadzanymi w laboratoriach Butora czy Robbe-Grilleta. To, co wnosiła do europejskiej powieści (humor, groteska, lekkość, „powieściowy egzystencjalizm" – jak go potem nazwie Milan Kundera[48]), nie mieściło się w panującej wówczas we Francji estetyce powieściowej – ani Nowej Powieści, ani literatury zaangażowanej – a co za tym idzie, nie przyciągało uwagi krytyków. Na pierwszą – i jedyną – międzynarodową nagrodę literacką (Międzynarodową Nagrodę Wydawców, otrzymaną za *Kosmos*) musiał Gombrowicz poczekać aż do 1967 roku.

Mimo awangardowej inscenizacji *Ślubu* trafiła się też jedna – i to nie byle jaka – marksistowska interpretacja utworu. Lucien Goldmann[49] – związany z pa-

---

47/ C. Olivier *L'impasse?*, „Les Lettres Françaises", 16 stycznia 1964.

48/ M. Kundera *Question et réponse*, „L'Atelier du Roman", red. L. Proguidis 1994 nr 2 (maj).

49/ Pierwszy artykuł: L. Goldmann *La critique n'a rien compris*, „France-Observateur", 6 lutego 1964.

nującym od początku lat 50. nurtem Nowej Krytyki[50], który narzędzi analitycznych szukał w filozofii[51] – dostrzegł w *Ślubie*

> transpozycję podstawowego schematu ustanowienia władzy rewolucyjnej i ludowej oraz jej przemiany w dyktaturę, tak jak to się stało w Rosji, w Polsce i w większości innych demokracji ludowych. To wszystko oczywiście w arystokratycznej wizji Gombrowicza i w aspekcie jej wartości.[52]

Przy okazji Henryk utożsamiony został ze Stalinem, a Władzio – z Trockim. Goldmann zestawił Gombrowicza z Genetem, którego *Balkon* miał być podobną transpozycją przemian społecznych, tyle że w Europie Zachodniej. Choć Gombrowicz się z tą interpretacją nie zgadzał („żeby Mania była narodem, a Ojciec państwem... ??"[53] oburzał się), wydaje się ona jedną z najbardziej odkrywczych, o jakie pokusili się Francuzi, pisząc o Gombrowiczu. Marksizm pozwolił Goldmannowi użyć innych narzędzi niż te, które włożył krytykom w ręce sam Gombrowicz.

***

Walka Gombrowicza o sławę zaczęła wreszcie przynosić efekty po *Slubie* i *Iwonie* (1965) Lavellego. Do całkowicie nowego odczytania dzieła autora, który kazał Albertynce kochać nagość, a uczniom buntować się przeciw Wielkiej Poezji, szczególnie przyczynił się maj '68. Najwięcej szumu narobiła *Operetka*[54], której inscenizacja – w 1970 roku, w Teatrze Narodowym Chaillot w Paryżu – stała się manifestem nowego porządku zrodzonego na trotuarach Dzielnicy Łacińskiej. Prasa pisała wtedy: „Jest to triumf rewolucyjnej młodości, obalającej radośnie przestarzałości dawnego porządku"[55]; „Z grobu wychodzi na koniec Albertynka bez okrycia, symbol wiecznej młodości, jedyne źródło radości na tym świecie"[56]. „Lud triumfuje, Albertynka wychodzi z grobu, naga, naga, naga, całkiem naga"[57]. Nieszczęsna Albertynka nie pobyła długo naga – stała się od razu symbolem i metaforą.

50/ Nazwa pochodzi od pamfletu R. Picarda *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, J.-J. Pauvert, seria „Libertés", 1965.

51/ Z fenomenologii Merleau-Ponty'ego czerpali tacy myśliciele, jak Jean Starobinsky, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Roland Barthes, z psychoanalizy – Charles Mauron zajmujący się „psychokrytyką", z marksizmu zaś – Lucien Goldmann.

52/ L. Goldmann, *Teatr Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 145-162; prwdr. *Le théâtre de Gombrowicz*, „Paragone" (Florencja), 1967 nr 32.

53/ W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 196.

54/ Reż. Jacques Rosner.

55/ M. Galey „Opérette" *de Witold Gombrowicz*, „Combat", 30 stycznia 1970.

56/ C. Megret *Nostalgie de l'innocence originelle*, „Carrefour", 4 lutego 1970.

57/ R. Kanters *Albertinette sur un volcan*, „L'Express", 9 lutego 1970.

Do tej samej poetyki maja '68 należał nieco ezoteryczny esej Dominika de Roux pt. *Gombrowicz*[58], łączący dzieło pisarza z jego życiem i stawiający odważne hipotezy filozoficzne. Dzieło Gombrowicza okazało się tu walką z duchem niemieckim, duchem upadku cywilizacji zachodniej, któremu Gombrowicz przeciwstawiać miał polskość – wiarę w wiecznie powracający początek. Gombrowiczowi przypadła rola odnowiciela kultury europejskiej, przywódcy duchowego, wielkiego rewolucjonisty, zbawcy ludzkości.

Rok później Jacques Volle w książce *Gombrowicz, bourreau, martyr*[59] napisze o „brataniu się" w *Ferdydurke*, że mogłoby „symbolizować marsz studentów do Billancourt i Flins" (podparyskich miejscowości robotniczych) w maju 1968 roku. Podkreśli rewolucyjność dzieła Gombrowicza, jego prekursorstwo w stosunku do wszystkich niemalże europejskich prądów myślowych epoki; położy nacisk na niedojrzałość, młodość, zdolność obalania starych form, destrukcję. Gombrowicz znów stanie się przywódcą duchowym, burzącym przestarzałe formy, „katem i męczennikiem", jak głosi tytuł, a nawet „świętym". Podobny ton słychać w tekstach *Cahier de l'Herne* z 1971 roku, zeszytu poświęconego Gombrowiczowi i przygotowanego przez De Roux i Jeleńskiego. *Niewidoczna nagość przeciw nieczytelnej formie*[60] (Eric Pardineille) czy *Destrukcja formy. Formacja rzeczywistości*[61] (Ariel Denis) – brzmią tytuły artykułów. Pardineille przeciwstawia „nagość" Gombrowicza paryskiemu skostnieniu i prorokuje, że niedługo „cały Paryż będzie się ubierał w Gombrowicza". Denis pisze o „destrukcji pojęcia kultury", którą sieje Gombrowiczowska ironia.

Tak to parę lat po śmierci Gombrowicz spowity został w modny po maju '68 płaszcz przywódcy, odnowiciela i piewcy nagości, i – jako autor sceny buntu uczniów przeciwko Pimce i Słowackiemu – dostał swoje pięć minut sławy na barykadach. Zresztą oglądając niedawno pełną entuzjazmu inscenizację *Ferdydurke* w wykonaniu przeciążonych nauką uczniów elitarnej Normale Supérieure, trudno było oprzeć się myśli, że dla tego utworu – czy to maj '68, czy marzec 2002 – najbardziej odpowiednimi ramami lektury pozostaną zawsze mury szkolne.

***

Poza wydarzeniami '68 roku na styl lektury Gombrowicza w latach 70. wpłynęła także psychoanaliza. Po wydaniu pism zebranych (*Ecrits*) Lacana w drugiej połowie lat 60., myśliciel ten zaczął niezwykle inspirować nie tylko psychologów, ale także krytyków literackich; zresztą, psychoanalizę w krytyce literackiej uprawiał nawet sam Sartre, który w 1971 roku ukończył swoje monumentalne dzieło o Flaubercie *L'idiot de la famille*. Interpretacje psychoanalityczne nie zostały więc oszczędzone Gombrowiczowi, którego dzieło jako pełne perwersji i dziwactw zda-

58/ D. de Roux *Gombrowicz*, Paryż 1971.

59/ J. Volle *Gombrowicz, bourreau, martyr*, Paryż 1972.

60/ *Nudité invisible contre forme illisible*.

61/ *Destruction de la forme. Formation de la réalité.*

wało się doskonale do nich nadawać. W 1977 roku ukazał się esej Rosine Georgin pt. *Gombrowicz*[62], w którym autorka „przerobiła" Gombrowicza według teorii Lacana. Ponieważ jednak nie można było mu darować pochodzenia, dodała – zgodnie z przyjętym od dawna kanonem – jeden rozdział o historii społeczeństwa polskiego, a w szczególności o tradycji sarmackiej, zbytkach polskich magnatów i potopie szwedzkim. Część „lacanowska" to prawdziwe polowanie na treści homoseksualne i falliczne w dziele pisarza. Okazuje się, że Gombrowicz, cokolwiek pisał, miał wciąż na myśli tylko i wyłącznie: „lustro", „fallus", „biseksualizm", „ciało pokawałkowane"[63], a to wszystko w kontekście kronik Jana Długosza i potopu szwedzkiego. Nie wiadomo w końcu, czy mowa jest o socjologii społeczeństwa sarmackiego, czy też o psychologii głębi. Bo na pewno nie o literaturze – zwłaszcza że okazuje się przy tym, całkiem przypadkowo, iż cała literatura polska sprowadza się do baroku, a Gombrowicz to pisarz mówiący w XX wieku głosem z wieku XVII, gdyż „w polskim XVII wieku zegar się zatrzymał"[64].

„Polonizowanie" Gombrowicza przeciągnęło się także na lata 80., a nawet wzmogło się dzięki stanowi wojennemu, który spowodował wzrost popularności Polski nad Sekwaną. *Ślub* wystawiony w 1984 roku przez młodego reżysera, Daniela Martina, na deskach Teatru Narodowego w Chaillot, choć, o czym świadczą wypowiedzi reżysera[65], miał być spektaklem uniwersalnym, został natychmiast naklejony na zdjęcie rodziny narodowej. *Mariage*, w nowym przekładzie Martina i Bogusławy Schubert, mówić miał o „międzyludzkich mariażach", o bezustannym międzyludzkim stwarzaniu się. Ponieważ realizacja, podobnie jak u Lavellego, ocierała się o surrealizm i wypadła nieco chaotycznie, krytyka od razu rzuciła się na polskość; każdy Francuz wie, choćby z *Króla Ubu*, jak bałaganiarskim krajem jest Polska. „Wieczór polsko-burdeliczny" – pisano. „Wódka i świńska świnina – produkty typowo polskie"[66]. A skoro Polska, to stan wojenny, Jaruzelski i inne problemy polityczne Europy Centralnej. „Pod pozorem spokoju publicznego, aresztuje się wszystko i w ogóle wszystko. [...] To cień wydarzeń 13 grudnia 1981 roku" (pomińmy chronologię). „Wystarczy włożyć palec w koła zębate Europy Centralnej, a zaraz pojawiają się defenestracja praska, «normalizacja» na Węgrzech albo Jaruzelski". Nad wszystkimi krytykami unosi się zaś duch Jarry'ego. *Hamlet u Ubu* – tytułuje swój artykuł dziennikarz „Le Nouvel Observateur"[67]. „Nigdzie, a może

62/ R. Georgin *Gombrowicz*, Lozanna 1977, wyd. nast. Lozanna 1987.

63/ *Ferdydurke* – „to, co Lacan nazwałby fantazją ciała pokawałkowanego" (s. 51); *Pornografia* – „pokusa homoseksualna" (s. 60); *Ślub* – palec jako „symbol falliczny par excellence" (s. 84).

64/ Durant le XVII siècle polonais, le balancier du temps s'arrête", w: R. Georgin *Gombrowicz...*, s. 20.

65/ I. Sadowska-Guillon, Mariage: *musique interhumaine*, „L'Avant-Scène", 1984 nr 750 (15 maja).

66/ P. Olivier *Gombrowicz à tout faire*, „Libération", 22 maja 1984.

67/ Guy Dumur *Hamlet chez Ubu*, „Le Nouvel Observateur", 25 maja 1984.

w Polsce" – pisze Mathilde la Bardonnie w „Le Monde"[68]. I tyle zostało z uniwersalizmu.

***

W latach 80. wzrosło we Francji zainteresowanie procesem powstawania dzieła literackiego i biografiami autorów. Zaczęły ukazywać się tu liczne dzienniki i korespondencje pisarzy[69], nawet autorstwa krytyków, po których raczej nie spodziewano się studiów biograficznych[70]. To zainteresowanie biografiami (związane zapewne z ogólnym zainteresowaniem procesem twórczym, które wznieciła od lat 70. krytyka genetyczna) zbiegło się w czasie z ukazaniem „wspomnieniowych" utworów Gombrowicza (*Wspomnienia polskie* i *Wędrówki po Argentynie*, 1984), a także dwóch „biograficznych" książek Rity Gombrowicz – *Gombrowicz w Argentynie* (wyd. francuskie 1984) i *Gombrowicz w Europie* (wyd. francuskie 1988). W 1989 roku powstało zaś dzieło zbiorowe *Gombrowicz, vingt ans après*[71] – zbiór wspomnień i refleksji na temat pisarza. We wszystkich trzech pracach uderzał osobisty stosunek do Gombrowicza i jego dzieła, portret człowieka przeplatał się z analizami utworów. Podobną tendencję zauważyć można w dwugodzinnym reportażu o Gombrowiczu, zrealizowanym przez Andrzeja Wolskiego dla programu telewizyjnego „Océaniques" w 1989 roku. Opowiadając chronologicznie życie Gombrowicza, reżyser wykorzystał fragmenty filmów dokumentalnych z ostatnich lat w Vence, urywki *Dziennika* i *Rozmów z Dominikiem de Roux*, fotografie rodzinne, wywiady. Efekt – to poetycki wizerunek człowieka żyjącego w doskonałej harmonii ze swym dziełem, streszczający całą tak nam dziś dobrze znaną mitologię Gombrowiczowską[72].

W tym samym roku 1989 ukazała się przytaczana już książka Lakisa Proguidisa *Un écrivain malgré la critique*, w której autor sporządził kronikę pomyłek i błędów francuskiej krytyki w stosunku do twórczości Gombrowicza. Smutny wniosek Proguidisa jest taki, że Gombrowicz we Francji odniósł całkowitą porażkę – nie został w ogóle dostrzeżony jako powieściopisarz, humorysta, twórca barwnego fikcyjnego świata. Rzuca się w oczy uprzywilejowane miejsce, jakie autor – redaktor naczelny pisma „Atelier du roman" (czyli „Pracownia Powieści" – dodajmy na marginesie) – przyznaje powieści jako gatunkowi literackiemu. Jednym z jego największych zarzutów wobec krytyki jest to, że zamiast powieściopisarza dostrzegła

68/ M. la Bardonnie *Daniel Martin débarque et l'emporte*, „Le Monde", 9 czerwca 1984.

69/ Np. E. Zola *Carnets d'enquête*, red. H. Mitterand, 1986; G. Flaubert *Carnets de travail*, oprac. P.-M. de Basi, 1988; M. Crouzet *Stendhal*, 1990; J.-Y. Tadié *Proust*, 1990; J.-F. Lyotard *Malraux*, 1996.

70/ Zob. M. Jarrety *La critique littéraire française au XXe siècle*, Paryż 1998, s. 115-123.

71/ *Gombrowicz, Vingt ans après*, red. M. Carcassonne, Ch. Guias, M. Smorąg, Paryż 1989.

72/ Wolski powtórzył swoje przedsięwzięcie jedenaście lat później (r. 2000), realizując kolejny (już krótszy) film o Gombrowiczu.

w Gombrowiczu dramaturga. Proguidis nie ograniczy się zresztą do narzekania i sam się postara, by ten stan rzeczy zmienić. Lata 90. przyniosą prawdziwą rewolucję we francuskiej lekturze Gombrowicza.

Jeszcze w roku 1988 ukazała się książka Jeana Decottignies pt. *Ecritures ironiques*[73], studium teoretycznoliterackie, zajmujące się zagadnieniem ironii w dziele czterech pisarzy: Stendhala, Giono, Gombrowicza (na podstawie *Kosmosu*) i Eco. Jest to pierwsze we Francji wydane w postaci książki ściśle teoretycznoliterackie opracowanie dzieła Gombrowicza; nic się tu nie mówi o jego biografii i ojczyźnie, nie używa się go do zastosowania jakiejś pozaliterackiej teorii (jak to było u Georgin i Goldmanna); *Kosmos* jest tekstem literackim. Praca Decottignies to zarazem pierwsze akademickie (wydane przez uniwersytet) studium na temat Gombrowicza. Gombrowicz pojawia się tu w kontekście innych – i to nie polskich – pisarzy (a nie tylko w kontekście Sarmatów i homoseksualistów), dzięki czemu sam staje się pisarzem (a nie Sarmatą czy homoseksualistą).

Ten proces „normalnienia" Gombrowicza widać w wielu innych tekstach z lat 90. Przede wszystkim od czasu książki Decottignies jest coraz częściej wymieniany w kontekście innych pisarzy. Jakby dostrzeżono w nim to, czego tak długo nie widziano – pisarza. W 1993 roku w serii „Lieux de l'écrit", poświęconej zagadnieniu przestrzeni u wybitnych autorów współczesnych, ukazała się książka pt. *Gombrowicz*[74]. Autor opisuje (stylem eseistycznym) miejsca, którym Gombrowicz poświęcił fragmenty swojego *Dziennika*, *Rozmów z Dominikiem de Roux*, *Wspomnień polskich* i *Wędrówek po Argentynie*; w drugiej części znajdują się zdjęcia. Po raz pierwszy chyba w dyskursie o Gombrowiczu nie widzimy znów tych samych, znanych na pamięć, fotografii małego Witka stojącego na kucyku czy Gombrowicza w porcie z Adą Lubomirską. Fotograf-artysta pozwolił sobie na inwencję twórczą: sfotografował polskie pola, by pokazać przestrzeń, w której pisarz się wychował. Sfotografował liść zawieszony w siatce płotu, by nawiązać do *Kosmosu*, łydki kobiece, by wspomnieć o *Ferdydurke*. Nic wielkiego, a jednak jaki powiew świeżego powietrza! Nareszcie ktoś odważył się wykroczyć poza kanon i pisać o Gombrowiczu w serii, w której ukazały się także monografie Kafki, Pessõa, Céline'a, Marqueza, Calvino, w dodatku umieszczając artystyczne (a nie biograficzne) zdjęcia. Oto okazuje się, że *à propos* Gombrowicza nie trzeba wciąż pisać o niedojrzałości albo polskości: można na przykład – o przestrzeni.

Ten nowy styl lektury Gombrowicza zaowocował kilkoma numerami specjalnymi czasopism naukowych. Już w 1991 roku ukazał się numer specjalny „Magazine Littéraire" poświęcony Gombrowiczowi; polski pisarz znalazł się więc w najlepszym towarzystwie autorów takich, jak Beckett, Mauriac, Nathalie Sarraute, Faulkner. W 1994 roku Lakis Proguidis, pragnąc zrewolucjonizować styl czytania ulubionego pisarza, wydał specjalny numer „L'Atelier du roman"[75], poświęcony

73/ J. Decottignies *Ecritures ironiques*, Lille 1988.

74/ J.-C. Dedieu, M. Senadji *Gombrowicz*, seria „Lieux de l'Écrit", Paryż 1993.

75/ *L'Atelier du roman*, red. L. Proguidis, wyd. Arléa, 1994 nr 2 (maj).

Gombrowiczowi. Tym razem nie było mowy o dyskursie biograficznym czy „polonizacji". Proguidis przypilnował, by zamieszczone teksty podkreślały walory powieściowe twórczości Gombrowicza. Milan Kundera[76] na przykład, porównując Gombrowicza z Sartre'm, doszedł do wniosku, że *Mdłości* są „wspaniałym wehikułem dla fascynującej myśli", podczas gdy *Ferdydurke* „otwiera nowe perspektywy dla powieści jako sztuki". Rok później specjalny numer „Revue des Sciences Humaines"[77] uniwersytetu w Lille publikuje teksty badaczy polskich i francuskich poświęcone Gombrowiczowi[78]. Zebrane prace dotyczą *sensu stricto* poetyki utworów, rozważania toczą się wokół klasyfikacji różnych sposobów istnienia pojęcia „formy" w dziele Gombrowicza (Jean Decottignies), „autofikcji" (Małgorzata Smorąg), roli wtrąceń w nawiasie (Bernard Alazet), schematyczności opisów przyrody (Włodzimierz Bolecki) etc. Uff! nareszcie obyło się bez Polski, Sarmatów, zboczeń i ideologii społecznych!

Jean-Pierre Salgas w książce *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*[79], która ukazała się dwa lata temu w wydawnictwie Seuil, zawarł prawie wszystkie wspomniane dotąd style lektury Gombrowicza, odwołując się do biografii, polskości, psychoanalizy, analizy poetyki tekstu etc., i wykorzystując je do projektu wywiedzenia estetyki Gombrowiczowskiej z ateizmu i ze śmierci Boga. Dzięki olbrzymiej erudycji i pewnemu upodobaniu do „skakania" po znanych filozofach i pisarzach, autor wpisał Gombrowicza w szeroki kontekst literacki i filozoficzny, proponując ciekawe interpretacje jego dzieła i stawiając dyskusję o nim na najwyższym poziomie.

Tak to w latach 90. dzieła Gombrowicza zaczęły być wreszcie analizowane jako utwory literackie, a ich autor stanął w szeregu n o r m a l n y c h pisarzy. Niewątpliwie, musiało po prostu minąć trochę czasu, by pozycja literacka Gombrowicza ugruntowała się, by przeminęło pierwsze olśnienie lub pierwsze niezrozumienie, by – co może najważniejsze – jego twórczość przeniknęła na wydziały literackie (nie tylko polonistyczne) francuskich uniwersytetów. Książki Gombrowicza zaczęły być omawiane na seminariach uniwersyteckich, do czego z pewnością przyczyniła się duża popularność wydziałów literatury porównawczej, na których w znacznie większym stopniu niż na wydziałach Lettres Modernes (czyli wydziałach literatury francuskiej) czyta się pisarzy obcych. To właśnie znawcy widzą

76/ M. Kundera *Question et réponse...*

77/ „Revue des Sciences Humaines", red. M. Smorąg, 1995 nr 239.

78/ Wśród autorów znajdują się: Jean Decottignies (*Mes aventures avec la forme*), Bernard Alazet (*L'écriture faite parenthèse*), Bernard Barbet (*Mélancolie et rhétorique*), Małgorzata Smorąg (*L'autofiction ou le „je" dans tous ses états*), Włodzimierz Bolecki (*Gombrowicz avait-il des yeux? La problématique de la description dans Ferdydurke*), Jerzy Jarzębski (*Un sombre miroir*), Dominique Viart (*Le discours du pornographe*), Gérard Farasse (*Gombrowicz énergumène*).

79/ J.-P. Salgas *Witold...*

w Gombrowiczu pisarza uniwersalnego. Krytycy „gazetowi" wciąż uważają go przede wszystkim za Polaka.

Proces uznawania Gombrowicza za pisarza uniwersalnego uwieńczyło wystawienie *Ślubu* wiosną 2001 roku na głównej scenie Comédie-Française, na której gra się przede wszystkim wielkich mistrzów dramatu francuskiego i światowego: Szekspira, Moliera, Corneille'a, Racine'a. Zgodnie z estetyką subwencjonowanej przez państwo, konserwatywnej Comédie-Française, Jacques Rosner zamierzał stworzyć spektakl jak najmniej awangardowy, a więc zrywający z rozpoczętą przez Lavellego tradycją wpisywania Gombrowicza w kontekst Nowego Teatru. Zamiast tego sięgnął po estetykę realistyczną, polegającą na odwołaniu się do konkretnej rzeczywistości, związanej z biografią Gombrowicza. Znalazły się więc tutaj i Polska, i Argentyna, i Francja, a nawet aluzje do Rosji, hitlerowskich Niemiec i stanu wojennego w Polsce. Cały ten galimatias został uzasadniony utożsamieniem głównej postaci dramatu z autorem. Henryk (grany przez Andrzeja Seweryna) to Witold Gombrowicz, który w Argentynie (wtedy, kiedy powstał *Ślub*) śni sen o Polsce. Jak się łatwo domyślić z opisu, ten swoisty „realizm" snu balansuje groźnie na granicy – niezbyt wyszukanego – symbolizmu czy nawet alegoryzmu. Ale jakby tego wszystkiego było za mało, do biografii Gombrowicza dołącza się jeszcze biografia samego reżysera: na scenie słychać, obok argentyńskiego tanga, żydowską muzykę klezmerską. Okazuje się bowiem, że Rosner pochodzi z rodziny polskich Żydów, a Gombrowicz powiedział mu tuż przed śmiercią, że jego dzieła trzeba czytać bardzo osobiście...

Jak widać, Rosner zaserwował na scenie Comédie-Française przegląd niemalże wszystkich zaistniałych do tej pory stylów czytania Gombrowicza: biografizm połączył z lekturą socjologiczną, polityczną, nawet psychoanalityczną (erotyczne sceny Henryka z Matką), z podejściem „osobistym" (jak w książkach „wspomnieniowych" z lat 80.), wszystko to zaś po to, by odejść jak najdalej od surrealizmu i uniknąć grożącego Gombrowiczowi niezrozumienia. Efekt był taki, że dziennikarze zarzucali Rosnerowi dokładnie przeciwieństwo tego, co przed laty kazało im krytykować Lavellego czy Martina. „*Ślub* bez szaleństwa", grzmiał „Le Figaro": „brakuje [...] najważniejszego: szaleństwa. Gombrowicz bez szaleństwa"[80]. (Z czego wniosek, że Gombrowicz to przede wszystkim szaleństwo). Inni też w tym duchu: „Brak nadmiaru, skrajności, szaleństwa w stanie czystym"[81]. Skąd bierze się to przekonanie, że Gombrowicz to szaleństwo w stanie czystym? Stąd, że

> sztuka ta wymaga rozwiązań innych niż te, które pozwalają na interpretację francuskich klasyków. Trzeba umieć połączyć tragedię i śmieszność z Historią, gdzie w Polsce wszystko jest zgliszczami i dymem; trzeba umieć przekazać barokowość, nadmiar, niewyraźność, groteskę, niedokończoność.[82]

80/ P. Tesson *Un mariage sans folie*, „Le Figaro", 19 maja 2001.

81/ J.-L. Pinte *„Le Mariage" de Gombrowicz à la Comédie-Française*, „Le Figaro", 18 maja 2001.

82/ F. Ferney *Trop de lumière*, „Le Figaro", 14 maja 2001.

W *Ślubie* Lavellego nie podobała się niezrozumiałość, w spektaklu Rosnera nie podoba się zbytnia klarowność. Nie dla pisarza pochodzącego z szalonej Polski umiar i jasność „Domu Moliera". A więc znów wyszło szydło z worka i okazało się, że choć w Comédie-Française, to i tak przede wszystkim – Polak. To jednak tylko gazety. Krytycy i profesorowie uznali go wreszcie za pisarza, pieczętując tę decyzję wspomnianymi edycjami dzieł krytycznych i specjalnymi wydaniami czasopism. Młodzież wystawia na scenie *Ferdydurke*, zaś w księgarniach półki z literaturą polską dzielą się na dwie połowy: Gombrowicza i całą resztę.

Tak to od początku lat 50. do dzisiaj Gombrowicz przeszedł we Francji liczne metamorfozy, których katalog pokrywa się niemalże z katalogiem panujących w tych latach prądów intelektualnych – literackich, krytycznych i ideologicznych. Czytano jego dzieła nie tyle jako „pisarza", co „pisarza-Polaka" i tym samym uruchamiano w lekturach katalog funkcjonujących nad Sekwaną stereotypów na temat Polski czy Europy Środkowej. Czasem lektury te były dowodami specyficznego charakteru instytucji wydawniczych czy życia akademickiego, a niekiedy nawet odzwierciedlały życie polityczne Francji.

Magdalena MIECZNICKA

Dwa razy Gombrowicz

Książki *Gombrowicz wieczny debiutant* oraz *Grymasy Gombrowicza* łączy osoba Janusza Margańskiego[1]. Pierwsza książka to autorskie dzieło Margańskiego, którego znaliśmy dotąd głównie jako tłumacza, druga to właśnie przekład – przekład tomu z roku 1998, który zbiera prace badaczy z zachodnioeuropejskich i amerykańskich uniwersytetów. Innych bezpośrednich zależności między obiema książkami nie widać. Nazwisko Margańskiego w *Grymasach...* nie pada, sam Margański do przekładanego przez siebie zbioru we własnym dziele odwołuje się tylko raz i to po to, aby zaznaczyć odmienność swego stanowiska[2].

Istnieją jednak dobre powody, aby dwa wymienione tytuły zestawiać i czytać obok siebie. Pierwszy jest taki: choć obie książki w różny sposób korzystają z dorobku gombrowiczologii, to na równi zaświadczają, że od pewnego czasu wkracza ona znów w fazę ofensywną. Z tego punktu widzenia różnice między myśleniem Margańskiego a myśleniem badaczy z zagranicy nie przeszkadzają w zestawianiu *Gombrowicza wiecznego debiutanta* z *Grymasami...* Przeciwnie, właśnie takie zestawienie zaświadcza, że w badaniach nad twórczością autora *Ślubu* dzieje się bardzo wiele. Gombrowicza nie porzucają ci, którzy stoją przy nim od dawna (dowodem znakomite *Podglądanie Gombrowicza* pióra Jerzego Jarzębskiego), jego dzieło używane jest do snucia postmarksistowskich teorii społecznych (dowodem praca

1/ J. Margański *Gombrowicz wieczny debiutant*, Kraków 2001; *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Plonowska-Ziarek, przekł. J. Margański, Kraków 2001.

2/ Chodzi mi o przypis na s. 159, gdzie Margański polemicznie odnosi się rozważań na temat Kanta, które H. Berresen zawarł w szkicu *Reguły dewiacji*, pomieszczonym w *Grymasach...* Z drugiej strony, Margański ujawnił swe zainteresowania Gombrowiczem jeszcze przed wydaniem *Grymasów* (*Co robić z cytatami u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1995 z. 1; oraz *Gombrowicza tragedia filozoficzna*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995).

Leszka Nowaka *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* – ta akurat pozycja jest jednak dość ekstrawagancka i jednostronna), Gombrowicz staje się przedmiotem zainteresowania *gender studies* (myślę tu – na przykład – o bardzo interesującym szkicu Germana Ritza *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*[3]).

Jeszcze niedawno wydawało się, iż cień Gombrowicza złowrogo zawisł nad współczesną literaturą, że trzeba Gombrowicza przezwyciężyć i uwolnić się spod ciążenia jego problematyki[4]. Dziś widać już wyraźnie, że stało się inaczej – to, co miało nadejść i Gombrowicza przezwyciężyć, szuka wsparcia w jego autorytecie i czyni go jednym ze swych prekursorów. Ale co to takiego? Chodzi przede wszystkim o poststrukturalizm i feminizm. Okazuje się – i to jest drugi powód zestawiania wymienionych książek – że ci, którzy sprzyjają postępowi poststrukturalizmu i feminizmu, szukają wsparcia u autora *Kosmosu*. Doskonałym na to dowodem są *Grymasy Gombrowicza*, całkiem niezłym książka Margańskiego, której patronuje Nietzsche i jego teoria resentymentu. Margański nie składa wprawdzie żadnych deklaracji metodologicznych, pozostaje jednak jasne, że jego projekt posiada zaplecze w poststrukturalizmie i w dużej mierze z niego się wywodzi.

Wreszcie trzeci powód – jest nim kwestia recepcji pisarstwa Gombrowicza. Nie ma nic zaskakującego w tym, że Gombrowicza inaczej czyta się za granicą niż w Polsce. Nie dziwi nawet i to, że studia badaczy z Zachodu pod niektórymi względami wydają się mniej ciekawe niż prace powstające równocześnie w Polsce. Siłą rzeczy ci, którzy kierują swe szkice do czytelnika anglojęzycznego, nie mogą liczyć na zbyt wiele, często czują się zmuszeni objaśniać to, co dla nas wydaje się oczywiste i zrozumiałe (mam na myśli przede wszystkim Gombrowiczowskie odniesienia do polskiej tradycji literackiej). W tomie pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek najważniejszy wydaje się jednakowoż wysiłek parafrazy dzieła Gombrowicza i dorobku gombrowiczologii w różnych językach poststrukturalistycznych (zwłaszcza dekonstrukcjonizmu i *queer theory*) oraz próby rekontekstualizacji jego tekstów przez zestawianie ich z dziełami pisarzy należących do zachodnich kultur językowych.

Wobec wymienionych tendencji nie będzie chyba przesadą powiedzenie, że oto rodzi się na naszych oczach „nowy" Gombrowicz. Nowy, bo co innego staje się teraz w jego twórczości dla nas ważne. Gombrowicz wielokulturowy, homoseksualny, poststrukturalistyczny i postmodernistyczny (wypada jednak przyznać, narodziny te są „rozciągnięte w czasie" – Zdzisław Łapiński już kilkanaście lat temu pisał o postmodernistyczności Gombrowicza). To prawda, określenia te pochodzą z różnych porządków, ale to chyba właśnie ich chwiejne współistnienie decyduje o najnowszej recepcji twórczości autora *Kosmosu*. Gdy w króciutkiej nocie zamieszczonej w Gombrowiczowskim numerze „Literatury na Świecie" czytamy, że Gom-

3/ „Pogranicza" 2000 nr 5.

4/ Symptomatyczna wydaje się opinia Tadeusza Różewicza sformułowana pod koniec lat osiemdziesiątych: „powtarzam, że jednym z podstawowych warunków odnowy literatury jest przezwyciężenie Gombrowicza" (K. Braun, T. Różewicz *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 162-163).

browicz pisał „również po polsku"[5], to jest to oczywiście prowokacja – ale nie niewinna. Gdy w *Grymasach Gombrowicza* Allen Kuharski z pewną satysfakcją cytuje fragment z Reinaldo Arenasa, mianowicie że Gombrowicz „żeby przeżyć został męską prostytutką w beunosairesjańskich łaźniach, gdzie pozwalał się pieprzyć za kilka groszy" (*Grymasy...*, s. 311), to świadomie narusza pewne tabu. Narusza z premedytacją, bo jego celem jest wpisanie, a może nawet i zawłaszczanie Gombrowicza przez nurt *gay studies*. Wreszcie, gdy inni autorzy prac zamieszczonych w *Grymasach...* analizując Gombrowicza sięgają śmiało do Derridy, Deleuze'a, Kristevy (by poprzestać na tych trzech nazwiskach), to nie tylko z zamiarem arbitralnego narzucenia tej twórczości nowego kontekstu, ale dodatkowo z wiarą, że jest to poniekąd kontekst macierzysty, jakoś przez tę twórczości zakładany, a nawet – za pomocą genialnego ruchu Gombrowiczowskiej antycypacji – współtworzony.

Na takim oto tle warto czytać dwie wymienione książki: *Gombrowicz wieczny debiutant* oraz *Grymasy Gombrowicza*. Zamierzam je teraz osobno omówić, by na koniec ponownie (już jednak o wiele krócej) postawić obok siebie.

„debiutant w procederze, dosyć jednak szczwany"

Tak właśnie, za pomocą frazy z wiersza Stanisława Barańczaka, myślałem o Gombrowiczu podczas lektury książki Janusza Margańskiego. Gombrowicz to debiutant w „procederze", gdyż – wedle wykładni Margańskiego – debiutowanie stanowi kluczowe Gombrowiczowskie doświadczenie egzystencjalne, które następnie przekute zostało w oryginalną strategię „bycia w kulturze". Debiutant „szczwany", gdyż strategię tę Gombrowicz przez całe życie świadomie i z uporem rozwijał, a przy tym – niczym lis – chytrze unikał pogoni, w którą wyruszyli za nim badacze i egzegeci. Historia jego debiutów „przeobraża się w geografię pragnień, roszczeń i samotności, tworząc mapę literackich (nie)spełnień" (s. 23).

Za przeobrażenia te odpowiada jednak także i Margański, bo w jego użyciu kategoria „debiutu" opalizuje kilkoma znaczeniami. Po pierwsze – jak już mówiłem – nazywa dane Gombrowiczowi przez los doświadczenie potrójnego debiutu (w Polsce przed wojną, w Argentynie, na emigracji). „Debiut" okazuje się kategorią biograficzną (przez okoliczności biograficzne motywowaną i w biografii zakorzenioną), ale i zarazem filozoficzną. Autor *Kosmosu* nad sytuacją zmuszającą go do notorycznego debiutowania zapanować nie był w stanie, „był nie tylko jej panem, ale i ofiarą" (s. 21). Margański podkreśla zwłaszcza ten drugi aspekt. W pierwszym rozdziale (*Wspomnienia z udaremnionych inicjacji*) analizuje *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i dochodzi do wniosku, że w swej pierwszej książce Gombrowicz nakreślił obraz „człowieka resentymentu" (s. 74). Człowiek ten będzie powracał we wszystkich jego dziełach. Jest to ktoś „żyjący w poczuciu niespełnienia i pałający żądzą zemsty", „pozbawiony honoru, obnoszący się ze swymi idiosynkrazjami, nielojalny" (s. 69), „wyłącznie reaktywny, uzależniony od innego"

5/ „Literatura na Świecie" 2001 nr 4, s. 264.

(s. 75), pełen „zawiści, zazdrości i nienawiści" (s. 79). *Pamiętnik...* to zatem – czytamy nieco dalej – „mala monografia resentymentu" (s. 113).

Margański dowodzi, że opisywanie własnych niepowodzeń było dla Gombrowicza rodzajem chorobliwej przyjemności. Gombrowicz „chce sobie poświntuszyć, snuć perwersję" (s. 47). *Dziewictwo* to dowód, że pragnie „deflorować i kalać" (s. 47), *Zdarzenia na brygu Banbury* służą wzbudzeniu w sobie „rozkoszy, jaką niesie akt opowiadania o niespełnieniu" (s. 58). To tylko przykłady. Lektura taka prowadzi – w ruchu wstecz – do Dostojewskiego, który (zwłaszcza we *Wspomnieniach człowieka z lochu* – Margański używa tytułu przedwojennej edycji) stał się dla Gombrowicza „mistrzem udaremnionej inicjacji" (s. 96). Dalej, co mniej oczywiste, do Pascala. Nie wiedzie natomiast – co może zaskakiwać – w stronę Freuda lub jego następców. Przede wszystkim jednak Margański podpiera się – szukając uzasadnienia filozoficznego – autorytetem Nietzschego, zaś w zakresie gombrowiczologii odwołuje do tradycji zainicjowanej przez Brunona Schulza, który podkreślał – jak nam wiadomo – że Gombrowicz jest rozmiłowany w psychologicznych patologiach, które pragnie przezwyciężyć.

Kategoria debiutu to również figura opisująca związek tekstu i egzystencji. W gruncie rzeczy celem pisarstwa Gombrowicza nie było samo pisarstwo, lecz coś innego, czego pisarstwo miało być zaledwie urzeczywistnieniem (zob. s. 26). Cel ów to „przełożenie trudności w stosunkach między ludźmi na stosunki między tekstami" (s. 27). Po przyjęciu tego założenia Margański może zdemaskować Gombrowicza i powiedzieć, że układa on „dyskurs, który miał uzasadnić przyczyny jego inności, wyobcowania i dziwności" (s. 117).

> W rzeczy samej to, co przyjęło się później nazywać „strategiami Gombrowicza", „grami", wyrasta bodaj z najzwyklejszej nieumiejętności radzenia sobie w elementarnych sytuacjach międzyludzkich. (s. 117)

Ważnym powodem wyobcowania są oczywiście homoseksualne skłonności Gombrowicza. Pisze o nich Margański bez zbędnych emocji, nie absolutyzuje, ale też nie unika tego tematu.

Niespełnienie przypisane do kategorii debiutu okazuje się również wyznacznikiem tożsamości tekstu i osoby Gombrowicza. To zapewne paradoks, lecz nie tak wielki, jak można by zrazu sądzić. Resentyment, który włada autorem *Ślubu*, sprawia, że w istocie Gombrowicz nigdy się nie zmienia, zawsze w gruncie rzeczy broni się – nawet wtedy, gdy atakuje (a może przede wszystkim wtedy?). Jego niewolnicza (w sensie nietzscheańskim) tożsamość konstytuuje się na mocy aktu ekskluzji wszelkiej obcości.

> Pisarz włączał się w dialektyczne zapasy z Innym wcale nie po to, by cokolwiek zyskać, oddać siebie i odświeżyć, odnowić, ale właśnie przeciwnie – by tym silniej i skuteczniej okopać się na pozycjach, jakie zajął w momencie wchodzenia w świat. (s. 123)

Debiut to zatem kategoria biograficzno-filozoficzna, figura związku tekstu i egzystencji, wyznacznik tożsamości pisarskiej. Gdy tak twierdzę, niejako uzu-

pełniam Margańskiego. On sam nie czyni systematycznych odróżnień, które pomogłyby nam orzec, czym jest kategoria „debiutu". Warto też zauważyć, że w użyciu Margańskiego kategoria ta tylko w niewielkim stopniu wiąże się z socjologią życia literackiego, do której to sfery pierwotnie przynależy[6].

Pierwsze z trzech wymienionych znaczeń jest najważniejsze. I to właśnie wyeksponowaniu tego znaczenia książka Margańskiego zawdzięcza swą oryginalność. Dotąd kładziono większy nacisk na „władczy" aspekt strategii Gombrowicza, podkreślano niezwykłą Gombrowiczowską zdolność autokreacji. Sam Gombrowicz bez ogródek mówił wprawdzie, że jego budowla wzniesiona została na „niedojrzałości", ale motywacją aktu pisarskiego miała być zdobywcza chęć narzucenia siebie innym. Margański z uporem pokazuje, że motywacja była głęboko resentymentalna, że Gombrowiczem władały zawiść i pragnienie zemsty. To stanowcze naleganie, abyśmy pojmowali pisarski wysiłek Gombrowicza jako przykład działania resentymentalnego (tak jak pojmował je Nietzsche) rodzi jednak kłopoty i pytania. Przede wszystkim, jak wiadomo, resentyment to cecha chrześcijan, a Gombrowicz chrześcijaninem nie był. Margański usunięciu tej trudności poświęca cały rozdział (*Non credo quia absurdum*). Dochodzi do wniosku, że parodie chrześcijańskich obrzędów i kpiny z dogmatów tylko utwierdzają tradycję, przeciw której się zwracają. Tu nasuwa się pytanie: jeśli parodia i bluźnierstwo jedynie wzmacniają to, w co zdają się godzić, i nie różnią się w ostatecznym rozrachunku niczym od afirmacji, to wobec tego, co należałoby zrobić, aby nie utwierdzać i zbuntować się w sposób skuteczny? Wyjaśnienie Margańskiego jest wszechobejmujące i dlatego nie dość mocne; odtąd jakkolwiek Gombrowicz by postępował, afirmował lub parodiował i bluźnił, zawsze narazi się na ten sam zarzut – że utwierdza religijne porządki[7].

6/ Mirosław Lalak (*Poetycki debiut Joanny Kulmowej*, „Pogranicza" 1998 nr 3) proponuje, aby nie mówić o „debiucie", lecz o „wystąpieniach debiutowych" (s. 8), gdyż „debiut jest ciągiem dokonań bezustannie poddawanych czytelniczej weryfikacji" (s. 5) oraz „skomplikowanym – rozciągniętym w czasie – poszukiwaniem odbiorczej akceptacji" (s. 5-6). „Współczesny debiut literacki to swoisty *coitus interruptus*, wykluczający rzecz jasna w pełni satysfakcjonujący finał" (s. 5). Gdyby patrzeć z takiego punktu widzenia, okazałoby się, że „debiuty" Gombrowicza nie są czymś wyjątkowym.

7/ W literaturze przedmiotu zarysowała się – jak wiadomo – także inna opcja. Michał Głowiński pisał niegdyś, że parodie Gombrowicza są „konstruktywne", że za ich pomocą tworzy on i utwierdza swój własny świat. Wprawdzie o „parodii konstruktywnej" pisał Głowiński w kontekście *Pornografii*, ale „konstruktywność" owa charakteryzować miała wszelkie parodyjne przedsięwzięcia Gombrowicza. Margański *Pornografię* w swoich analizach niestety pomija, co przyjmować należy z żalem także dlatego, że chciałoby się wiedzieć, jak ma się postać Fryderyka (jego „reżyseria" i mefistofeliczność) do tezy o resentymentalnym charakterze twórczości Gombrowicza? Wydaje się ponadto, że w rozumieniu parodii Margański zbliża się do Artura Sandauera, bo to przecież Sandauer powiadał: „Jego [Gombrowicza] skłonność do parodii jest literackim odpowiednikiem jego uczuciowego masochizmu, w skład którego wchodzi i feudalna pycha, i potrzeba samoponiżenia". (*Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz*, w: *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 587).

Ciekawa rzecz. Maragański opisując Gombrowicza jako pisarza „nietzscheańskiego" inscenizuje na innym gruncie podstawowy spór, który rozgrywa się wśród komentatorów Nietzschego. Spór o to, czy autor *Ecce homo* jest myślicielem resentymentu (i nihilizmu), czy afirmacji? Margański pyta analogicznie – czy Gombrowicz byl panem, czy ofiarą? I odpowiada: ofiarą, przede wszystkim ofiarą... „Gry" i „strategie" Gombrowicza – przywoływałem już tę uwagę – wyrastają z „nieumiejętności radzenia sobie w elementarnych sytuacjach międzyludzkich". Gdyby uwagę tę rozumieć jako regułę hermeneutyczną, to – przyznajmy – jest to słaba hermeneutyka. Gdzie indziej znajdziemy jednak formułę bardziej wyważoną. U Gombrowicza biografia i dzieło

> tworzą sieć hipostaz: protagonista (jawnie bądź skrycie) marzy o tym, by wyjść poza tekst i zostać autorem, autor zaś skrycie marzy, by w tekst się zanurzyć, swe istnienie urzeczywistnić w zmyślonym świecie, słowem – być protagonistą. (s. 200)

Ale nawet w takim wysłowieniu reguła hermeneutyczna używana przez Margańskiego budzi wątpliwości. Weźmy taki przykład. Margański powiada, że bohater *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* jest „klasycznym [Nietzscheańskim] «niewolnikiem»" (s. 76). Lecz żeby tak powiedzieć, trzeba osobliwie rozumieć wzmagającą się aż do zakończenia tego tekstu groteskowość. Jest bowiem tak, że im bardziej „niewolnictwo" się nasila, tym wyrazistsza staje się narracyjna rama, która oddziela autora od bohatera. Oddzielając zaś, relatywizuje obraz niewolnika, przedstawiony w narracji i umieszcza ten obraz w ramach konwencji przedstawienia. Sam gest pokazania „niewolnika" wydaje się zatem dowodem na to, że w „niewolnictwo" nie powinniśmy zbytnio wierzyć. Nie znaczy to, że bohater *Tancerza*... „niewolnikiem" nie jest, ale czy rzeczywiście uchodzić może za „klasyczny" przykład? Nietzscheańscy niewolnicy nie kpią z siebie i nie lubią swoich podobizn. Są przecież – wedle własnej oceny – kimś zupełnie innym i nigdy nie potrafią wyznać swych kłamstw[8].

Myślę ponadto, że aby posiąść pewność, że Gombrowicz od czasów debiutanckiego *Pamiętnika*... okopuje się tylko na swoich pozycjach, trzeba mieć coś więcej, niż daje Margański. Nasuwają się kolejne pytania. Jak tłumaczyć fakt, że Gombrowicz – pisarz przecież bardzo świadomy, mistrz autokomentarza – zajmując się w *Przewodniku po filozofii*... Nietzschem, pomija kwestie resentymentu? Jak ma się resentymentalna postawa tak mocno zarysowana w *Pamiętniku*... do przedwojennej publicystki, w której Gombrowicz nieustannie wspomina – by przywołać jego uwagi wypowiedziane przy okazji rozważań nad poezją Gałczyńskiego – o koniecz-

8/ Sam Gombrowicz pisze w tej sprawie: „Wyjawiając bowiem swoje zawstydzenie debiutanta, mówiąc o nim pełnym głosem przed czytelnikami, sprowadzasz je do tego, czym jest naprawdę: echem sytuacji, w jakiej się znalazłeś, a więc czymś, co jest poza tobą. Zwróć uwagę, młodzieńcze, na magiczną moc słowa: wystarczy nazwać demona, aby znikł" (*List-Wstęp* [do sztuki Jorge di Paola Levina Hernán], w: W. Gombrowicz *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963–1969*, *Dzieła*, t. XIV, Kraków 1997, s. 14).

ności wzmożenia w sztuce „elementu mistyfikacji i nonszalancji", oraz podkreśla, że wciąż trzeba dążyć do „uelastycznienia i uprężnienia literatury"[9]. Pragnie więc zmierzać w stronę przeciwną do resentymentu. Dalej wykładnia Margańskiego sytuuje się, jak się zdaje, na antypodach wykładni Jana Błońskiego, który także wychodzi od przedwojennej twórczości, lecz dochodzi do zgoła innej konkluzji. Gombrowicz uczy nas, jak przechytrzyć Formę i budować przestrzeń własnej wolności, a przede wszystkim – śmieje się i do śmiechu zachęca. Błoński uwielbia *Ferdydurke*, Margański powieścią tą w swoich analizach resentymentu nie zajmuje się. Skupia się na *Filidorze dzieckiem podszytym* i tropi analogie do Kanta. A tak chciałoby się, żeby skrzyżował z Błońskim szpady... Nie czyni jednak tego, woli poprzestać na uwadze, że droga Gombrowicza wiodła do „ciemnego" *Kosmosu*, co świadczy o „potęgowaniu się samozatrucia" (s. 194).

Kłopotów ciąg dalszy to kwestia kompozycji i metodologii. Najpierw słowo o kompozycji. Kluczowy dla projektu Margańskiego jest pierwszy rozdział, który zawiera analizy debiutanckiej książki Gombrowicza. W drugim zarysowany projekt znajduje uzasadnienie historycznoliterackie. W kolejnych kategoria debiutu schodzi niestety z pola widzenia. To, co Margański ma do powiedzenia o nawiązaniach Gombrowicza do filozofii, jest ciekawe. Trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że nie wiąże się wprost z problematyką notorycznego „debiutanctwa". Kolejny rozdzialik *Non credo quia absurdum* to rodzaj refutacji, która poprzedza zamknięcie, czyli rozdział o *Operetce*. Z kolei kłopot metodologiczny ująć można następująco: Margański prowadzi nas przez wybrane dzieła Gombrowicza od *Pamiętnika...* do *Operetki*. Wszędzie szuka resentymentu. Wszędzie znajduje warianty tej samej wyjściowej sytuacji. Kończy wnioskiem, że Gombrowicz zamknięty jest na Inność. Z punktu widzenia historycznoliterackiego byłby więc Gombrowicz chyba modernistą (nieoczekiwanie bliskim Przybosiowi, który również bardzo „siebie chciał", był bardzo egocentryczny, „spięty" i „zamknięty"). Poststrukturalistyczny język wiedzie jednakże do innych diagnoz. Na przykład do takiej: Gombrowiczowi nie chodzi o metafizyczny układ opozycji (żeńskość – męskość), lecz zawsze „o coś innego, o coś, co jest przedmiotem i zarazem terenem niesłychanie wyrafinowanej i perwersyjnej gry, w trakcie której cały ten układ zostaje wykorzystany i przenicowany, gry, która zmierza do jakby podważenia i zakwestionowania tego układu, który ją umożliwia i rodzi" (s. 40). Jeśli dzieje się tak z opozycją męskość – żeńskość, to dlaczego inaczej ma się dziać z pozostałymi opozycjami, na przykład z opozycją między otwarciem a zamknięciem? Wówczas trzeba by powiedzieć, że Gombrowicz nie jest wciąż i od początku resentymentalny, lecz że niejako pozostaje ciągle inny, inny sam w sobie – i inny od siebie samego. Może właśnie ta nieustanna, dynamiczna inność – która ma swój niepowtarzalny rytm – stanowi o jego tożsamości?

9/ W. Gombrowicz *Uwagi dyletanta*, w: *Proza (Fragmenty), reportaże, krytyka literacka 1933–1939*, *Dzieła*, t. XII, s. 358-359.

„do nas, Pimków, należy uczynić Gombrowicza wielkim"

Tak brzmi ostatnie zdanie książki *Grymasy Gombrowicza*. Jest ono zarazem zakończeniem szkicu Beth Holmgren *Witold Gombrowicz w Stanach Zjednoczonych*. Teza szkicu brzmi wyraziście: Gombrowicz wciąż pozostaje w Stanach pisarzem nieznanym i trzeba to zmienić. Sposobów jest wiele. Można go uczynić prorokiem postkolonialności i wielokulturowości, rzecznikiem różnicy, obwołać zwiastunem *queer theory*. Każdy język jest dobry, aby „uczynić Gombrowicza wielkim" (s. 344). Przyznajmy, bardzo to po Gombrowiczowsku powiedziane – Gombrowicz jest wielki, i dlatego warto się starać, aby uczynić go wielkim, wielkim będzie bowiem dopiero wtedy, gdy usłyszymy od innych, że jest wielki.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że autorzy szkiców zebranych w *Grymasach...* sumiennie stosują się do zasady wypowiedzianej przez Beth Holmgren. Piotr Parlej twierdzi, że Gombrowicz opracowuje „dialektyczną strukturę" terminów, za pomocą których zwykliśmy objaśniać jego twórczość (takich jak „forma", „gęba" i „pupa") oraz pokazuje tych terminów „postdialektyczne implikacje" (s. 187); najważniejsza z nich zawiera się bodaj w tym oto sformułowaniu: „Gombrowicz odnajduje moment, który bezwzględnie uprzedza binarną konstrukcję i nie jest do niej sprowadzalny" (s. 202). Wedle Tomislava Longinovicia, Gombrowicza koncepcja rzeczywistości jest „bardzo bliska koncepcji Lacana" (s. 52), zaś jego koncepcja podmiotu „antycypuje niektóre najistotniejsze intuicje Derridy" (s. 56-57). Valérie Deshoulières pisze o „Gombrowiczowskiej dekonstrukcji podmiotu" (s. 78). Dorota Głowacka powiada, że pisarstwo Gombrowicza (i Schulza) to próba przezwyciężenia opisywanej przez Philippe'a Lacou-Labarthe'a „choroby mimetycznej" – obaj polscy pisarze kierują się bowiem przeświadczeniem, że „proces artystyczny objawia się jako dążenie rozrywające mimetyczny łańcuch i uniemożliwiające konstytucję paradygmatu reprezentacji" (s. 105). Że Gombrowicz jest „zwolennikiem architektoniki dekonstrukcji" (s. 116) dowodzi także Hanjo Berresem, który łącząc autora *Kosmosu* z Derridą, Lacanem i teorią chaosu dochodzi do konstatacji, że

> ogólny mechanizm jego [Gombrowicza] utworów określa ruch o d c h y l e n i a, prowadzący do ukształtowania sfery, którą definiuje dynamika chaosu podporządkowana logice osobliwego atraktora, i dalej ku całkowitemu nieładowi chaosu. (s. 152)

Poprzez nawiązania do idei „wielokulturowości" czytają Gombrowicza Marzena Grzegorczyk oraz Agnieszka M. Sołtysik. Wedle tej pierwszej, Gombrowicz „może nam pomóc w obcowaniu z kulturami hybrydycznymi" (s. 182), jest bowiem „rzecznikiem alternatywnej teorii kultury" (s. 160), która przesuwa „proces wytwarzania narodowej formy z osi własnej teleologii i sytuuje go na pozycjach autonomicznych wobec hegemonii zachodnich kultur form dojrzałych" (s. 182). Sołtysik wychodząc z założenia, że Gombrowicz uczula nas na „historyczne, kulturalne i ideologiczne osadzenie" (s. 282) podmiotu, zmierza w kierunku *queer theory*, nawiązując zwłaszcza do opracowanej przez Judith Butler koncepcji performatyw-

ności płci (przez ideę performatywności szkic Sołtysik łączy się z kolei ze szkicem Longinovicia).

Ta wielka różnorodność jest, rzecz jasna, zaletą zbioru *Grymasy Gombrowicza*. Pobudza wyobraźnię, ujawnia nowe perspektywy, sprzyja dyskusji. Oczywiście wiedzie także do sprzeczności metodologicznych i interpretacyjnych. Dobry przykład stanowi kontrowersja między szkicami Valérie Deshoulières i Katarzyny Jerzak. Wedle tej pierwszej, myślenie Gombrowicza o podmiocie jest radykalnie antyesencjalne i w związku z tym sposób bycia podmiotu nazwać można „metamorfozami kameleona" (s. 78). Z kolei wedle Deshoulières, celem Gombrowicza zawsze było „wyróżnić się, nawet jeżeli miałoby to oznaczać narażenie się na śmieszność", wolno zatem powiedzieć, że autor *Ferdydurke* „objawia się jako przeciwieństwo kameleona" (s. 234). Mamy tu do czynienia z dobrze znaną (i opisaną) antynomią Gombrowicza, najlepiej wyrażoną przez niego samego w zdaniu: „Nie wiem, kim jestem, lecz cierpię gdy zostaję zniekształcony, oto wszystko". Sprzeczność owa uzyskuje w *Grymasach...* – by tak rzec – nową dynamikę i nową wykładnię, gdyż wysłowiona zostaje w języku poststrukturalistycznym.

Tom *Grymasy Gombrowicza* dzieli się na trzy części. Pierwsza poświęcona została estetyce Gombrowicza, druga nosi tytuł *Nowoczesność a szlaki wygnania*, trzecia – *Prowokacje Gombrowicza. Forma narodowa a homoerotyzm*. Bez wątpienia najbardziej spójna i ciekawa jest część ostatnia. Allen Kuharski szkic *Witold, Witold i Witold. Odgrywanie Gombrowicza*, w którym zajmuje się performatywnymi aspektami tożsamości, kończy sformułowaniem: „Dramatopisarz zagra naszego Gonzala, a my przedstawimy Gombrowicza" (s. 327). U Gombrowicza bowiem męskie postacie „konsekwentnie przejawiają wyraźny brak pragnienia heteroseksualnego" (s. 327), a to oznacza, że autor *Operetki* inscenizuje i manifestuje nieustannie swą homoerotyczną tożsamość. Wedle Sołtysik, „opór przeciwko dominacji heteroseksistowskiego reżymu zasila ogromna część Gombrowiczowskiego myślenia" (s. 286), a „problematyka homoerotyzmu" (s. 287) przenika wszystkie aspekty jego twórczości. Mimo to mało kto dostrzega, „jak wiele cech karykaturalnej postaci homoseksualisty, *puto* [oczywiście Gonzala] dałoby się przypisać samemu Gombrowiczowi" (s. 299) i mimo to wciąż wolimy nie pamiętać, że kluczową Gombrowiczowską opozycję „młodość – starość" trzeba ujmować jako kod homoerotyzmu (s. 302). Owe dość zdecydowane tezy Sołtysik opatruje jednak pojednawczym zastrzeżeniem, iż jej interpretacja nie tyle neguje dotychczasowe odczytania, ile je uzupełnia (s. 288). Wreszcie tekst Ewy Płonowskiej-Ziarek *Blizna cudzoziemca a barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza*. Autorka przedstawia w nim „zawile konfiguracje estetyki, seksualności i nacjonalizmu" (s. 245). Argumentuje, że parodyjny *recycling* form narracyjnych i kulturowych w *Trans-Atlantyku* ujawnia „fatalną pustkę ziejącą w łonie tożsamości męskiej i narodowej" (s. 270). Śmiech, którym kończy się ta powieść, zaświadcza, że Gombrowicz postępuje „w duchu nadziei na inną przyszłość" (s. 257) i „opróżnia przestrzeń dla przyszłej formy życia społecznego" (s. 276), w której nie będzie istnieć „nieznośna logika lęku przed homoseksualizmem" (s. 278).

Problematyka homoerotyzmu w dziele Gombrowicza dziś już nie daje się pominąć ani marginalizować, co do tego nie ma wątpliwości. Pozostaje jednak czymś kłopotliwym, kłopotliwym z punktu widzenia dydaktyki szkolnej (co oczywiste) i kłopotliwym z punktu widzenia badań nad Gombrowiczem. Nie chodzi tylko o to, czy Kuharski idzie za daleko w swych interpretacjach (jak sądzi Jerzy Jarzębski podejmując z nim polemikę w *Podglądaniu Gombrowicza*), czy też o to, ile racji ma Płonowska-Ziarek, gdy twierdzi, że Gombrowicz marzy o jakimś nowym ładzie społecznym, w którym homoseksualizm nie będzie podlegał ekskluzji (myślę, że niewiele – Gombrowicz był nieubłaganym antyutopistą). Rzecz w tym, że dziś trudno przewidzieć, w jaki sposób i w jakim sensie lektura w duchu – powiedzmy – *queer theory* mogłaby „uzupełniać" (jak sugeruje A.M. Sołtysik) dotychczasowe odczytania. Jak dotąd prowadzi raczej do sprzeczności. Może jednak nie jest to takie złe, bo właśnie owym sprzecznościom nowe interpretacje zawdzięczają swój impet i świeżość[10].

Uwaga końcowa

Przez pewien czas, po tylu wybitnych opracowaniach i rozprawach, wydawało się, że o Gombrowiczu wiemy prawie wszystko i że na stałe zajął on pozycję szacownego klasyka. W dużej mierze była to błędna opinia, bo autor *Ferdydurke* wciąż zadziwia i inspiruje. Dowodem książki *Gombrowicz wieczny debiutant* oraz *Grymasy Gombrowicza*. Nie tylko wnoszą one sporo nowego do gombrowiczologii, ale też dają dobre pojęcie o tym, jak pod wpływem poststrukturalizmu zmienia się nasze myślenie o literaturze nowoczesnej.

Januszowi Margańskiemu należą się słowa uznania. Za sposób, w jaki odnalazł własne miejsce na gęsto zasiedlonej mapie gombrowiczologii (niezależnie od pytań i wątpliwości, jakie budzą jego rozważania) i za przekład tomu *Gombrowicz's Grimaces*. Te dwa dokonania stawiają go wysoko wśród znawców Gombrowicza.

Andrzej SKRENDO

10/ Warto zauważyć, że w *Grymasach Gombrowicza* pojawiają się pewne myśli, które odgrywają ważną rolę w książce Margańskiego. Są one obecne w szkicu Longinovicia (który zauważa – na przykład – że Gombrowicz pragnie „poczucie nieustannego niedostosowania przekształcić w poetykę" – s. 50), ale przede wszystkim w szkicu Katarzyny Jerzak *Potwarz i wygnanie. Witold Gombrowicz i Emil M. Cioran*. Nawiązując do książki Julii Kristevy *Povoirs de l'horreur*, pisze Jerzak o poniżeniu, wstydzie i zawiści w dziele i życiu Gombrowicza. Podkreśla, że te resentymentalne uczucia odgrywają ważną rolę w *Pamiętniku...* Odwołując się do tez Kristevy dowodzi, iż doświadczenie artystyczne Gombrowicza – zakorzenione w poniżeniu i wyrażające się w „perwersyjnych rozkoszach" (s. 230) parodii – pozostaje w bliskim związku z religią. Parodia obok paradoksu, negacji i ironii staje się wyznacznikiem „oszczerczej taktyki" (s. 233) Gombrowicza, który czuje się poniżony i poniża walcząc o „władzę chronienia siebie, swojego bezkształnego, lecz wrażliwego rdzenia" (s. 238).

Pierwsze: Nie będziesz podglądał Boga swego, Gombrowicza

Nie widział mnie; przykuła mnie jego mina, jedyna, której jeszcze nie znałam: jego twarz, przywykła do nieustających masek, nagle bez maski, rozebrana niejako do naga, bezbronna przerażająca, jednocześnie dramatyczna w swoim napięciu i zastygła w jakimś bezruchu, tragiczna. Odczuł moje spojrzenie, bo nagle powiedział przed siebie:

– Nie podglądaj mnie.[1]

Nie wiem, czy Jerzy Jarzębski wybierając tytuł dla swej najnowszej książki o Gombrowiczu[2] miał w pamięci zacytowany tu fragment argentyńskich wspomnień Zofii Chądzyńskiej ze spotkania z pisarzem, które miało miejsce pewnej parnej, sylwestrowej nocy w Argentynie. Mnie jednak przywołany obraz autora *Pornografii* – strojącego miny do lustra, improwizującego wyimaginowane pojedynki na miny, wreszcie zaś przyłapanego na moment bez żadnej miny ani maski – towarzyszył nieustannie podczas lektury *Podglądania Gombrowicza*. Myślę, że tytułowe „podglądanie" jest nie tylko efektowną metaforą mającą na celu przyciągnięcie uwagi czytelnika i zaintrygowanie go, lecz także przemyślanym projektem pisarskim i krytycznym, kolejnym – po kategorii gry – kluczem, który Jarzębski wręcza do ręki amatorowi pism Gombrowicza.

Jest to z pewnością projekt złożony, wielowymiarowy. Ma pewien posmak transgresji, skoro gwałci wyrażone tak mocno przykazanie „nie podglądaj mnie" i po-

1/ Zob. R. Gombrowicz *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939-1963*, Myśl. Biblioteka Literacka, Warszawa 1988, s. 184. (Przedruk z wydania Wydawnictwa Puls, opublikowanego w Londynie w 1987 r.).

2/ J. Jarzębski *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2001.

zwala smakować rozkosze *voyeryzmu*. Kusi obietnicą wyprawy w nieznane i zapowiada prawdziwą intelektualną przygodę. Uwodzi i intryguje sugestią jakiejś innej, „radosnej" wiedzy o Gombrowiczu, wolnej od ograniczeń sztywnego, naukowego, akademickiego dyskursu, lecz jednocześnie pochodzącej od „Mistrza", badacza wybitnego, autorytetu i klasyka gombrowiczologii. Wreszcie jest silnie naznaczony indywidualnymi zainteresowaniami i „interesami" Jarzębskiego, który osobistego charakteru swej książki bynajmniej nie kryje i mówi czytelnikowi: „opowiem wam inną przygodę moją z Gombrowiczem...". Jest to przygoda intymna, przygoda rozumienia Gombrowicza i jednocześnie samego siebie, wyznaje autor we wstępie (s. 7).

Moje sprawozdanie z lektury *Podglądania Gombrowicza* zacznę więc od podglądania samego Jarzębskiego, co czynię od lat (choć oczywiście tylko naukowo) z wielkim dla siebie pożytkiem, a także przyjemnością. Jak zmienił się krytyk, jego zainteresowania, warsztat, język, którym o Gombrowiczu mówi na przestrzeni bez mała dwudziestu lat dzielących *Podglądanie* od *Gry w Gombrowicza*?

Można by tu wskazać na wiele problemów interesujących i ważnych, skupię się jednak tylko na kilku zagadnieniach podstawowych i – według mnie – najistotniejszych. Jarzębski-autor *Gry w Gombrowicza* wciskał siebie w sztywny uniform badacza uniwersyteckiego (co więcej – tzw. „młodego badacza", obraz zgoła archetypiczny), samego Gombrowicza zaś ubierał w dostojną togę przedmiotu studiów akademickich. Analizy przedstawiane w *Grze* skupiały się skrupulatnie na tekstach, traktowały je w kategoriach komunikacyjnych, nadawczo-odbiorczych, mówiły o systemach, poziomach znaczeń etc., słowem – mieściły się jakoś w paradygmacie strukturalistycznym, choć z pewnością traktowanym nie w sposób sztywny i ortodoksyjny, lecz pomysłowo i twórczo dostosowanym do niepowtarzalnego zjawiska artystycznego, które miały opisywać. W *Grze w Gombrowicza* indywidualny, osobisty gest lekturowy i interpretacyjny ustępował jednak przed wymogami metody, ulegał zawieszeniu i stłumieniu, „prywatne" czytanie Gombrowicza było zdecydowanie oddzielone od czytania „oficjalnego", „uczonego", opartego o solidne fundamenty metodologiczne.

Już pobieżny rzut oka na *Podglądanie Gombrowicza* pozwala dostrzec, że – o czym częściowo wspominałem wyżej – tu sprawy mają się zgoła inaczej. Wszak nie uwierają już krytyka instytucjonalno-metodologiczne ograniczenia, może czytać Gombrowicza nie jako pretendujący do obiektywizmu badacz, lecz jako odbiorca prywatny, który cudze doświadczenia spotyka i opisuje w kontekście doświadczeń własnych; prywatny charakter lektury nie zostaje stłumiony, lecz wręcz przeciwnie – wyeksponowany, zaś jedność metodologii ustępuje miejsca wielości perspektyw, z jakiej dzieło pisarza się ogląda.

Czy znaczy to, że obie książki Jarzębskiego układają się w jasną i przejrzystą opozycję lektury oficjalnej i lektury prywatnej, odczytania naukowego i odczytania osobistego? Sądzę, że tak zdecydowanie zarysowana antynomia byłaby mimo swej pozornej atrakcyjności zbytnim uproszczeniem, choć zapewne można by się zastanawiać, czy *Podglądanie Gombrowicza* nie jest – lub przynajmniej na ile jest –

właśnie tym „innym" odczytaniem pisarza, o którym Jarzębski wspomina we wstępie do *Gry w Gombrowicza* jako o „przeżyciu radości, swobody i śmiechu"[3]. Tym, co mimo wszystkich różnic łączy, moim zdaniem, *Grę w Gombrowicza* i *Podglądanie Gombrowicza* jest przede wszystkim ogromna wrażliwość autora na, by tak rzec, zdarzeniowość pisarstwa autora *Ślubu*, jego złożoność i antynomiczność. We wszystkich pracach Jarzębskiego o Gombrowiczu można dostrzec tę wrażliwość w wyrażanej zawsze – choć niekiedy wprost, a niekiedy między wierszami – refleksji o własnym dyskursie krytyka, o języku, w jakim o dziele Gombrowicza próbuje mówić.

Refleksja ta rodzi się nie tylko z (wyrażanej już jako swoisty topos piszących o autorze *Kosmosu*) obawy, by nie stać się Pimką, nie mówić o Gombrowiczu w sposób nudny i nie popaść w pułapki zastawione przezpisarza na pedantycznych krytyków. Stawką jest tu coś o wiele ważniejszego – właśnie ta „druga strona" śmiechu, kpiny i blagi, to co kryje się pod życiową i tekstową maską – ból, mrok, trudne, niekiedy niemożliwe do nazwania obsesje.

Do tego problemu z nazywaniem, pisaniem o czymś, co niełatwo opisaniu się poddaje, dochodzi jeszcze problem inny. Nie od dziś wiadomo (i jest to kolejny topos gombrowiczologii), że największym problemem – z którym musi się zmierzyć każdy, nie tylko początkujący gombrowiczolog – jest nie tyle samo dzieło Gombrowicza, ale ogromna literatura przedmiotu, która wokół tego dzieła narosła. Funkcjonuje ona nie tylko jako korpus tekstów, z którymi należy się zapoznać i jakoś odnieść, lecz jako swoista biblioteka, instytucjonalna przestrzeń posiadająca swe bieguny i napięcia, swych ortodoksów i heterodoksów, swe dyskursy kanoniczne i burzycielskie. Coraz trudniej jest stworzyć przynajmniej względnie nowy i oryginalny język opisu, znaleźć nowe konteksty, ukuć nowe pojęcia i kategorie czy przynajmniej zaproponować świeże metafory, które pozwoliłyby, jeśli już nie odkryć w pismach autora *Kosmosu* jakieś aspekty nieznane, takie, które umknęły uwadze wcześniejszych komentatorów, to bodaj rzucić jakiś nowe światło na problemy znane i opisywane wielokrotnie.

Książkę Jarzębskiego czytałem więc przede wszystkim jako próbę stworzenia właśnie jakiegoś nowego, bardziej giętkiego języka, w którym można by o Gombrowiczu opowiadać. Takiego języka, który łączyłby „pokusę autobiograficzną" z „pokusą encyklopedyczną", unikał sztywności akademickich formuł, nie będąc jednocześnie swobodnym pisaniem „przy" Gombrowiczu, traktowaniem jego dzieła jako ilustracji czy pretekstu do rozważań ogólniejszych, co jest zapewne chwytem uprawnionym, lecz z konieczności instrumentalizującym dzieło pisarza. Wreszcie języka unikającego mocnej opozycji biografii i tekstu i pokazującego oba te czynniki w nieustającej interakcji: życie jako kreowaną mozolnie opowieść o sobie, dzieło zaś jako formę istnienia, bycia w świecie i wśród ludzi.

Myślę, że to właśnie próba zbudowania takiego dyskursu spowodowała, iż Gombrowicz podglądany przez Jarzębskiego ma tak wiele twarzy, sama zaś książka ude-

3/ Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 11-12.

rza różnorodnością nie tylko problematyki, lecz także krytycznoliterackiej poetyki. Oprócz tekstów, które mieszczą się w konwencji rozprawy bądź szkicu, w *Podglądaniu* można odnaleźć swoistą gawędę czy też opowieść biograficzną (*Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*; *Dziedzic z sandomierskiego*), ukazującą „rodzinny konflikt autora" (s. 100) jako *leitmotiv* twórczości, nie tylko „źródło" pisarstwa Gombrowicza, lecz także przedmiot ciągłej kreacji i fantazmatycznych przekształceń. Taką „biografią tekstu" jest także szkic poświęcony *Testamentowi*, który szczegółowo i w sposób bardzo interesujący przedstawia, jak powstawało ostatnie duże dzieło Gombrowicza. Podobnie jak w szkicu *Gombrowicz i Wittlin – dwaj spiskowcy*, także w *Dziwnej historii Testamentu* pisarz pokazany jest w swoistym dialogu, dramatycznym napięciu rodzącym się w jego interakcjach z partnerem rozmów czy też intelektualnych sporów, w których przyjmuje różne pozycje i odgrywa różne role, dokładnie opisywane przez Jarzębskiego. Odmienną pozycję w strukturze książki zajmuje *W Buenos Aires po trzydziestu pięciu latach*, esej o charakterze wspomnienia, peregrynacji argentyńskimi śladami Gombrowicza, która próbuje zachować coś z atmosfery znikającego już Buenos Aires czasów autora *Ferdydurke* i przynosi portrety żyjących jeszcze członków „świty" pisarza. Tom zamyka recenzja z książki Jana Błońskiego, analizująca krytyczny dyskurs wybitnego badacza twórczości Gombrowicza.

Jarzębski najczęściej unika budowania całościowych formuł interpretacyjnych i prób zamykania w nich badanych tekstów; preferuje interpretacyjne „wglądy" ukazujące wewnętrzną dynamikę dziel Gombrowicza, ich immanentne napięcia i dialektyczność. Często zwraca swe zainteresowania ku „pre-tekstom", szkicom, zapiskom, pierwszym wersjom utworów (jak w *Operetce jako garderobie duszy*), podkreślając nie tylko ich znaczenie dla zrozumienia procesu twórczego, który doprowadził do powstania wersji ostatecznej, ale także status – by się tak wyrazić – samodzielnych przedmiotów interpretacyjnych, zasługujących na osobne studia. Geneza tekstu okazuje się więc równie ważna, jak jego struktura, proces kształtowania dzieła równie interesujący, jak samo dzieło. W innych szkicach krytyk ukazuje teksty Gombrowicza jako funkcjonujące w kontekstach kulturowych, odczytaniach czy wreszcie intersemiotycznych przekładach. Najlepszym przykładem takiej strategii jest – według mnie – *Ferdydurke w pułapce historii*, gdzie zderzenie książki z jej ekranizacją służy refleksji nad historią XX w., a także „historycznością" samej powieści, jej funkcjonowaniem w różnych historycznych kontekstach i podatnością na odczytania i interpretacje takie właśnie konteksty uwzględniające w sposób szczególnie wyraźny. Wreszcie krótki szkic *Pytania do „Ślubu"*, zaczynający się parafrazą fabuły dramatu utrzymaną w nieco gawędowym stylu („Był sobie pewien młody żołnierz...", s. 101), a stawiający pytania podstawowe dla wszelkich odczytań, a także inscenizacji dzieła. Na pytania te czytelnik nie otrzymuje odpowiedzi i sądzę, że jest to w pełni świadomy gest autora, nie tylko otwierający tekst na kolejne odczytania, lecz także wskazujący na te jego miejsca, które wymykają się ostatecznie nawet najbardziej pomysłowym i wyrafinowanym procedurom interpretacyjnym.

Uwrażliwienie na niepowtarzalność dzieła Gombrowicza – jego semantyczne bogactwo, a także na to wszystko, co badaczowi w dziele tym nieuchronnie się wymyka – spowodowało też, że Jarzębski „broni" pisarza przed ekspansywnością niektórych współczesnych języków krytycznych i teoretycznoliterackich. Tzw. *queer theory* – przynosząca bez wątpienia wiele interesujących spostrzeżeń na temat erotyki, tożsamości, miejsca ciała w twórczości Gombrowicza – zawodzi, gdy usiłuje zbyt pośpiesznie i mechanicznie poddać tę twórczość całościowemu opisowi w swoim własnym języku, zapominając o niuansach, specyfice Gombrowiczowskich gier i strategii. Nie wystarczy zastąpić języka struktur, systemów i znaków językiem pragnienia, seksualności, *gender*, by Gombrowicza nazwać i wyjaśnić – ostrzega Jarzębski.

W *Podglądaniu Gombrowicza* zostały więc zebrane teksty bardzo różne, powstałe przed laty i całkiem świeże, reprezentujące różne optyki patrzenia na twórczość pisarza, teksty różnego kalibru i różnej wagi. Wiele z nich można już uznać za klasyczne pozycje gombrowiczologii. Sądzę, że ostatnie zainteresowania Jarzębskiego Gombrowiczem i podejście krytyka do pisarza najlepiej jest widoczne w trzech szkicach: *„Operetka" jako garderoba duszy*, *Trudno być Bogiem* i *Literatura jako forma istnienia*. Pierwszy z nich próbuje uporać się ze specyfiką Gombrowiczowskiej erotyki, splotem obsesji i kompleksów, wyczytać je pod „zapiętym na ostatni guzik" tekstem i obnażyć ich związki z polityką i władzą. Drugi pokazuje twórczość pisarza jako swoistą odpowiedź na problematykę śmierci Boga, jeden z podstawowych problemów filozoficznych XX w. Gombrowicz wyciągnął z tego faktu konsekwencje ostateczne, ujawniając grozę i swoiste piękno świata pozbawionego transcendencji. Trzeci szkic wreszcie skupia się na specyfice diarystycznego dyskursu Gombrowicza, polifonii *Dziennika* czytanego jako forma rodząca się na styku „ja" i świata.

Podglądanie Gombrowicza to książka trudna mimo atrakcyjnej i pozornie przystępnej, bo pozbawionej wyrafinowanego aparatu metodologicznego, formy wykładu. Podglądanie, zwłaszcza podglądanie Gombrowicza, to przecież nie zabawa, lecz czynność śmiertelnie poważna, próba sięgnięcia w *mare tenebrarum* niezwykłej duszy, wymagająca czegoś więcej niż tylko sprawnego aparatu naukowego i – jeśli traktujemy całą rzecz rzetelnie – prowadząca koniec końców do postawienia na własny użytek problemów, które autor *Operetki* ukazywał z tak przerażającą niekiedy jasnością, do ustawienia lustra, w którym musimy w końcu zobaczyć także naszą własną twarz.

Andrzej ZAWADZKI

Gombrowicz wielkim myślicielem był!

Sąd, że nad wykładnią spuścizny Gombrowicza ciąży sam Gombrowicz, jest tak często powtarzany przez interpretatorów jego pisarstwa, iż pretenduje już niemal do miana banału gombrowiczologii. Chyba żaden z badaczy nie podjął do tej pory tak radykalnej i tak swoistej zarazem próby wyzwolenia się spod intelektualnej presji „najbardziej kompetentnego znawcy własnego dzieła", jak Leszek Nowak w książce *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*[1]. Praca to bezprecedensowa i odważna, prowokacyjna nawet – zarówno z uwagi na treści, które zawiera, jak i (czy raczej przede wszystkim) ze względu na przyjętą przez autora metodę badawczą.

Filologowie zdają się być w pewnej mierze skrępowani uznaną w ich środowisku, nadzwyczaj wysoką oceną rangi artystycznej Gombrowiczowskich utworów[2]. Ta ostatnia zaś, podobnie jak zagadnienia dotyczące warsztatu literackiego pisarza, uwagi Leszka Nowaka, zawodowego filozofa, nie zaprząta w najmniejszym nawet stopniu. Koncentruje się on, jak sam podkreśla, na dyskursywnym odtworzeniu oraz rewizji założeń i konsekwencji idei społecznych autora *Dziennika*. W *Człowieku wobec ludzi* podziw dla Gombrowicza-pisarza zastępuje zatem uznanie dla Gombrowicza-myśliciela. Stwierdza Nowak z całą stanowczością:

> Jest to myśl [...] tak potężna, że gdyby potrafiono ją wyraźnie zwerbalizować, stanowiłaby zapewne jedno z najciekawszych ujęć teorii społecznej aktualnie dostępnych.[3]

W zasadniczej części książki Leszek Nowak podejmuje próbę rekonstrukcji oraz scalenia licznych, wyrażonych *explicite*, wątków Gombrowiczowskiej antropo-

1/ L. Nowak *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000.

2/ Pojawiają się niekiedy nawet opinie – czy aby trochę nie przesadzone? – że Gombrowicz to „największy powieściopisarz polski naszego stulecia" (zob. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. nauk. J. Sławiński, Wrocław 1992, s. 844).

3/ L. Nowak *Gombrowicz...*, s. 19-20.

logii i socjologii, traktuje je przy tym jako przyczynek do zaprezentowania poglądów własnych, tudzież podstawę do podjęcia istotnych zagadnień współczesnej filozofii. Trzeba przyznać, że konfrontacja idei pisarza z liberalnymi, marksistowskimi oraz chrześcijańskimi wizjami życia społecznego niejednokrotnie prowadzi badacza do sformułowania myśli prawdziwie frapujących.

Spomiędzy wielu zagadnień podnoszonych w tych partiach rozprawy[4] przywołam jedno, związane z „międzyludzkim modelem człowieka". Otóż Nowak, rozpatrując problem zachowań jednostki w sytuacjach krańcowych, postuluje wzbogacenie repertuaru postaw ludzkich, kształtowanych przez otoczenie, o reakcje zniewolenia i zbieszenia. Jak pokazuje, w warunkach ekstremalnej wrogości ze strony silniejszego zanika w człowieku zdolność do odpowiedzi złem na zło i pojawia się „patologiczna życzliwość" (por. np. szczery żal tłumów po śmierci Stalina). Z kolei na ekstremalne dobro ze strony silniejszego reagujemy... „patologiczną wrogością". Wniknięcie w istotę idei Gombrowiczowskich prowadzi badacza do stwierdzenia, że obszar życzliwości jednostki wobec środowiska społecznego jest znacznie większy niż w układzie jednostka-jednostka (w pierwszym przypadku bowiem reagujemy życzliwością także na obojętność). Można więc rzec, że w stosunku do własnego otoczenia społecznego człowiek zwykle jest skłonny żywić złudzenia, na które nie stać go w kontaktach indywidualnych.

Jak wspomniałam, jedną z głównych deklarowanych ambicji autora książki poświęconej twórcy *Ferdydurke* jest usystematyzowane i jasne (a przynajmniej jaśniejsze niż u poprzedników) wyłożenie idei Witolda Gombrowicza. Innym celem publikacji, przesłaniającym wręcz autorską fascynację myślą pisarza, jest zakwestionowanie przeświadczenia o zasadniczej odrębności literatury i nauki oraz wskazanie na profity płynące z dialogu między wymienionymi dziedzinami. Rozprawa *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* ma być, jeśli dobrze rozumiem intencje Leszka Nowaka, zarzewiem buntu wobec literaturoznawczego „bezładu pojęciowego" oraz pierwszym owego dialogu owocem. Wskazują na to już jej inicjalne części (*Przeciw Gombrowiczowi. Sprawa statusu nauki* oraz *Niepochwytna umkliwość Gombrowicza*), stanowiące zapowiedź problematyki oraz swoistą legalizację charakteru całości publikacji.

W skądinąd godnym uznania buntowniczym geście Nowak wytyka największemu polskiemu demaskatorowi stereotypów jego własne uproszczenie myślowe. Chodzi mianowicie o dogmat dotyczący przepaści dzielącej jakoby twórczość literacką od naukowej. Czytamy:

> Dogmat całkowicie nieuzasadniony, oparty na częstym wśród humanistów złudzeniu, iż nauka jest od obserwacji faktów i uogólniania („przerabiania na wykresy"), a sztuka – jest rzeczą wyobraźni, konstrukcją fikcyjnych światów[5].

4/ Syntetyczne ujęcie zagadnień wyłożonych w tej części książki zob. M. Krakowski *Gombrowicz a myśl społeczna*, „Sztuka i Filozofia" 2001 nr 19, s. 197-202.

5/ Tamże, s. 21.

Konstatacja ta poprzedza wywód błyskotliwy (i opatrzony wszelkimi atrybutami naukowości!), w którym autor eseju dowodzi powierzchowności czy wręcz ignorancji pisarza w interesującej go kwestii. Trudno odmówić fragmentom napisanym „przeciw Gombrowiczowi" samoistnej wartości: część argumentów tu wyłożonych stanowi niewątpliwie istotny głos polemiczny wobec popularnego rozumienia relacji między nauką a sztuką. Jeszcze trudniej jednak uznać je za r z e c z y w i s t ą polemikę z koncepcją Gombrowicza.

Faktem jest, że autor *Ferdydurke* niejednokrotnie i z uporem podkreślał odrębność twórczości literackiej od twórczości naukowej, ale rażącym uproszczeniem byłoby sprowadzenie jego przekonań do przesłanek nazwanych w zacytowanym fragmencie „częstym złudzeniem humanistów". Tymczasem Leszek Nowak nie dość, że opiera swoją batalię polemiczną na jednym tylko stwierdzeniu pisarza („nauka abstrahuje"), nie próbując nawet zrekonstruować jego całościowego stanowiska, to jeszcze przypisuje mu przeświadczenia – oględnie mówiąc – nie do końca mieszczące się w Gombrowiczowskim światopoglądzie (por. pojęcie sztuki jako „konstrukcji fikcyjnych światów"). Otóż sam tylko *Dziennik* dostarcza materiału pozwalającego stwierdzić z całą pewnością, że relacja nauka–sztuka rozpatrywana jest przez Gombrowicza n a i n n e j p ł a s z c z y ź n i e niż chciałby to widzieć Leszek Nowak. Znajdujemy tu między innymi tę oto wypowiedź, która pomaga dość jednoznacznie sprecyzować, jak pisarz pojmował odrębność tych dwóch dziedzin aktywności ludzkiej:

> Nadmierne poszanowanie dla prawdy naukowej przysłoniło nam [ludziom sztuki] własną prawdę – w zbyt gorącej chęci zrozumienia rzeczywistości, zapomnieliśmy, że nie jesteśmy od rozumienia rzeczywistości, lecz tylko od jej wypowiadania – że m y , s z t u k a , j e s t e ś m y r z e c z y w i s t o ś c i ą. Sztuka to fakt, a nie komentarz doczepiony do faktu. Nie do nas należy tłumaczenie, wyjaśnianie, systematyzowanie, dowodzenie. [...] N a u k a p o z o s t a n i e z a w s z e a b s t r a k c y j n a , l e c z g l o s n a s z t o g l o s c z ł o w i e k a z k r w i i k o ś c i , t o g l o s i n d y w i d u a l n y. Nie idea, lecz osobowość jest dla nas ważna. Nie urzeczywistniamy się w sferze pojęć, lecz w sferze osób. Jesteśmy i musimy pozostać osobami, rola nasza polega na tym, aby w świecie, coraz bardziej abstrakcyjnym, nie przestało rozlegać się żywe, ludzkie słowo. [...] Nasz własny, indywidualny rozum, nasze osobiste życie i nasze uczucia trzeba będzie przeciwstawić w najostrzejszej formie prawdom laboratoryjnym.[6]

Według Gombrowicza zatem, prawdy naukowe, gromadzone przez stulecia i przemawiające językiem pokoleń to abstrakcje przede wszystkim dlatego, że są wspólne (tzn. opierają się na rozumie i wiedzy, które stanowią wartością zbiorową), oderwane od istnienia jednostkowego i – by tak rzec – „wyzute z człowieczeństwa". Racją bytu sztuki jest zaś obcowanie duchowe z pokrętną osobowością człowieka (artysty), niepoddającą się w żaden sposób obiektywizacji. Według słów samego pisarza, sztuka to „wyładowanie jednej egzystencji, jednego

6/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 135 (podkr. – B.P.J.).

losu, osobnego świata"[7]. Nic zatem od niej bardziej osobistego, konkretnego i... rzeczywistego.

Tymczasem Leszek Nowak stara się dowieść, że pisarz myli pojęcie abstrakcji (oznaczające w nauce przechodzenie od pojęć o węższym zakresie empirycznym do pojęć o szerszym zakresie empirycznym) z metodą idealizacji (konstruowania uproszczonych modeli rzeczywistości empirycznej), stosowaną – zdaniem filozofa – analogicznie w obu dziedzinach. Różnice między nauką a sztuką sprowadzają się – według autora rozprawy – jedynie do odmienności środków używanych przy konstruowaniu fikcyjnych, tzn. wyidealizowanych światów (ogólny język dyskursywny *vs.* język konkretno-fabularny), a także metod przybliżania się ku światu realnemu (systematyczna konkretyzacja w nauce oraz okazjonalne odesłania do konkretu i doświadczenia życiowego odbiorcy w literaturze).

Niefortunność powyższego dowodu w kontekście całościowej koncepcji Gombrowiczowskiej polega przede wszystkim na zawoalowanej zmianie płaszczyzny problematyzacji zagadnienia. Dla pisarza różnica między nauką a sztuką tkwi przede wszystkim w samej istocie tych zjawisk (sztuka to świat u c i e l e ś n i o n y c h myśli i uczuć konkretnego człowieka, nauka – zbiór sformułowanych prawd abstrakcyjnych), a nie w stosowanych przez nie metodach oglądu tzw. obiektywnej rzeczywistości, toteż nie sposób uchwycić jej za pomocą jakiejkolwiek proporcji. Tymczasem autor publikacji, opanowany demonem mimetyzmu, uparcie stara się „przekonać Gombrowicza", że Józio z *Ferdydurke*, podobnie jak i inne postacie literackie, „ma się do realnych 30-latków tak samo, jak punkt materialny, stosowany w rozważaniach fizyki do, dajmy na to, Ziemi"[8].

O ile partie książki Leszka Nowaka poświęcone „modelom z Gombrowicza" dowodzą niezaprzeczalnej oryginalności myśli, przenikliwości oraz intelektualnej inwencji autora, o tyle fragmenty *stricte* polemiczne zdają się niejednokrotnie narażać go na zarzut rutynowej niemal banalizacji kwestionowanych koncepcji. Tak też rzecz się ma z rozdziałem *Niepochwytna umkliwość Gombrowicza*, zorientowanym tym razem „przeciw krytyce literackiej". Zasadniczym celem Nowaka jest tym razem uwiarygodnienie hipotezy o podobieństwie strukturalnym zjawisk wieloznaczności dzieła literackiego i wieloznaczności dzieła naukowego. Punktem wyjścia kolejnej (a raczej dalszego ciągu tej samej) batalii polemicznej czyni Nowak znaną wypowiedź Jana Błońskiego na temat interpretacyjnej niedookreślonności, implikowanej przez strukturę Gombrowiczowskich dzieł, stanowiącą fragment obszernego szkicu poświęconego *Dziennikowi*[9] („Gombrowicz nie da się określić, złapać za rękę. Można co najwyżej określić ruch, którym umyka on określeniu").

7/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1997, s. 220.

8/ L. Nowak *Gombrowicz...*, s. 25.

9/ J. Błoński, *„Dziennik", czyli Gombrowicz dobrze utemperowany*, w: tenże *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 141-178.

Wypowiedź to zmetaforyzowana, lecz poparta w szkicu uznanego krytyka dość przejrzyście wyłożonymi przesłankami. Znacznie upraszczając, rozumowanie Błońskiego można by streścić następująco: dzieło Gombrowicza nie tylko dopuszcza mnogość odczytań (jak każdy utwór literacki), lecz do mnogości odczytań świadomie zachęca. Fakt ten wiąże się ściśle z Gombrowiczowską koncepcją sztuki jako narzucania innym własnej osobowości. Ponieważ wyrażanie siebie grozi ze strony czytelnika popadnięciem w niewolę formy, twórczość jest dla pisarza także zagrożeniem. Jego głównym orężem przeciw formie jest zdolność nieustannej przemiany. Artysta to zatem człowiek, który – dążąc do absolutnej autentyczności – dochodzi do samoreżyserii. Aby odzyskać dystans i zagwarantować sobie suwerenność, Gombrowicz ucieka się więc do najrozmaitszych chwytów, stosuje m.in. różne osoby gramatyczne, igra konwencjami literackimi, żongluje rozmaitymi doktrynami (rozważa je nieustannie, lecz żadnej się nie poddaje). Dla autora *Dziennika* istotą działalności artystycznej jest zatem odmowa systemu. Strategia pisarza ma na celu uniknięcie zależności od wszelkiego ładu – tak strukturalnego, jak i przyczynowego – w związku z czym próby usystematyzowania jego poglądów prowadzą donikąd.

I w tym przypadku Leszek Nowak swoim zwyczajem nie podejmuje próby rekonstrukcji kontekstu wypowiedzi, z którą podejmuje polemikę. (*Nota bene* same idee wyłuszczone przez Błońskiego obecne są w jego książce, ale w miejscu bardzo odległym i w innym kontekście[10]). Co więcej, tak jak w kwestii statusu sztuki nawiązuje ze swym „oponentem" efektowny, lecz symulowany dialog. Przytoczona opinia krytyka funkcjonuje w wywodzie jako przykład „łatwości, z jaką ustanawia się nieprzekraczalne jakoby mury pomiędzy literaturą a nauką", a łatwość ta możliwa jest tylko – dodaje Nowak – jeśli za naukę weźmiemy uproszczony, podręcznikowy jej obraz. Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że metoda badawcza autora książki *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi* nie prowadzi z pewnością (i wcale prowadzić nie ma) do pogłębienia refleksji o literaturze.

Zracjonalizowaniu metafory „niepochwytnej umkliwości" Gombrowiczowskiego pisarstwa służy w eseju Leszka Nowaka rozpatrzenie kilku jej hipotetycznych wykładni. Trudno nie zauważyć, że niektóre z nich, jakkolwiek na następnym etapie rozumowania odrzucone, tworzą wokół dociekań krytycznoliterackich aurę banalności, mającą zapewne w założeniu autora uwypuklić precyzję jego własnej argumentacji. Zastanawia się Nowak na przykład, czy wiadome zjawisko nie polega na tym, że skoro – jak przyjmuje – istnieją dwie alternatywne interpretacje dramatów pisarza, psychoanalityczna oraz socjologiczna, „nie wiadomo, o co w nich idzie"[11]. W rezultacie autor „bardziej naukowej" rozprawy o Gombrowiczu dochodzi do przekonania, iż rzeczona „umkliwość" pisarza polegać musi na otwartości zbioru analogii pomiędzy interpretacjami jego utworów. W oparciu o ten dość osobliwy wniosek Leszek Nowak – dokonawszy podmiany kontekstu (mowa będzie te-

10/ Tamże, rozdz. *Gombrowicz jako człowiek Gombrowiczowski*, s. 202-205.

11/ L. Nowak *Gombrowicz...*, s. 32.

raz nie o interpretacjach dzieł, lecz o nich samych!) – stara się przeforsować twierdzenie, że opozycyjność nauki i sztuki jest bardziej widoczna niż fundamentalna, gdyż obydwie szukają podobieństw pomiędzy izolowanymi fragmentami rzeczywistości. Teza ta stanowi kontynuację innej, sformułowanej kilka stron wcześniej i przybierającej kształt autorskiej dewizy:

> A więc tak rzeczy się mają: i literatura, i nauka wyrastają z pewnego wspólnego, metaforycznego rdzenia myślowego; każda opracowuje je rzecz jasna innymi środkami, bo w innym celu, ale zadanie przerabiania myśli wyrażonych w dziełach literackich na możliwe twierdzenia teoretyczne jest tak samo prawomocne, jak zadanie poszukiwania popod teoriami naukowymi kluczowych dla nich metafor.[12]

W swym zapale zaokrąglania i strukturalizowania[13], w swej uległości wobec „imperatywu formy" Leszek Nowak zapomniał o czymś, co znawca spuścizny autora *Kosmosu* wiedzieć powinien najlepiej, mianowicie metafory literackie spełniają się przede wszystkim w sferze przedstawień. Fakt ten każe podać w wątpliwość adekwatność każdej ich pojęciowej eksplikacji.

Brygida PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

12/ Tamże, s. 29.

13/ W końcowych partiach książki Leszek Nowak wskazuje na ograniczenia myśli Gombrowiczowskiej, ujawniające się w kwestii transcendentaliów, i postuluje przezwyciężenie ich przez zespolenie z koncepcjami Leśmiana. Gest ten jest poniekąd równoznaczny z uznaniem ograniczeń własnej metody badawczej. Zakończenie takie, z uwagi na wcześniejszą bezkompromisowość autora, prowadzi do efektu *deus ex machina*.

Ironiczna siła podmiotu

Anna Legeżyńska od kilku lat konsekwentnie swe krytyczne i historycznoliterackie szkice poświęcone polskiej poezji współczesnej umieszcza w perspektywie szeroko rozumianej antropologii, przenosząc ciężar uwagi – podobnie zresztą, jak czyni to filozofia współczesna – z filozofii języka na podmiotową świadomość doświadczenia. Autorka wrażliwie opisuje ważkie dla liryki współczesnej doświadczenie „bycia podmiotem" w sytuacji osaczenia, zagrożenia (może bezpieczniej byłoby powiedzieć jedynie uwarunkowania) przez napierające zewsząd obiektywne „fakty" nauk przyrodniczych, socjologii, ekonomii, a także ewolucji dziejów i historii idei. Chwyt poetycki ujęty zostaje tutaj jako środek wyrazu owego doświadczenia i przestrzeń kształtowania podmiotowości twórcy. I tak, kategorie poetyki tekstu – które autorka *Gestu pożegnania*[1], a wcześniej *Domu i poetyckiej bezdomności*[2] czyni przewodnim motywem analizy liryki Herberta, Różewicza, Białoszewskiego, Lipskiej, Barańczaka, Bursy i Iwaszkiewicza[3] – jawią się jako kategorie tyleż estetyczne, co antropologiczne. Spostrzeżenia poczynione na płaszczyźnie stylistyki, kompozycji, rozstrzygnięć genologicznych tekstu odczytane zostają jako wyraz „diagnoz" i – by tak rzec – „aktów" antropologicznych, stawianych i podejmowanych przez autorów interpretowanych wierszy. Horyzont badawczy autorki idzie tu wyraźnie w parze z charakterem odpowiedzi bohaterów opowieści na dotykające ich uniwersalne doświadczenia: uwikłania w historię, alienacji, bezradności wobec śmierci; tęsknoty za wyższym porządkiem stanowiącym oparcie dla ich podmiotowych pragnień, nade wszystko zaś XX-wieczne

1/ A. Legeżyńska *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne", Seria Literacka, Poznań 1999.

2/ A. Legeżyńska *Dom i poetycka bezdomność*, Warszawa 1996.

3/ W dwóch kolejnych książkach kanon ten, co charakterystyczne, niemal nie ulega zmianie.

doświadczenie wydziedziczenia i rozszczepienia „ja", które niczym „wydrążony człowiek" Eliota zdaje się zatracać i niknąć.

We wcześniejszej książce „figura domu" i „bezdomność", w ostatniej „elegijność" i „ironiczność" ujmowane są nieodmiennie w dwu planach, „małej" i „dużej" figury semantycznej, organizują – jak pisze Legeżyńska we wstępnym rozdziale *Domu* – „zarówno świat poetycki, jak i porządek egzegezy tekstu"[4]. Rozpoznane i opisane szczegółowo jako figury słów stają się w antropologicznej interpretacji autorki figurami myśli podmiotu, który w XX-wiecznej „otchłani", po „odejściu bogów", stara się nie tylko określić swą kondycję, ale przede wszystkim ocalić jej substancjalność. *Gest pożegnania* jest w tym sensie kontynuacją rozpoczętych wcześniej rozważań, których kolejne „rozdziały" *nota bene* już powstają[5].

Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej przynoszą i rozwijają tezę tyleż historycznoliteracką, co dotyczącą współczesnej świadomości społecznej. Jednym z najważniejszych zjawisk poetyckich ostatniej dekady – przekonuje Legeżyńska – jest obecność nurtu elegijnego, połączonego wprawdzie nie zawsze, ale niezwykle często ze świadomością ironiczną. Ową obecność lub jej brak autorka rozpoznaje przy tym jako wyróżnik przynależności pokoleniowej. Elegijni i ironiczni są poeci starzy i starsi – późny Iwaszkiewicz, Herbert, Białoszewski, Różewicz, Barańczak i Lipska (patronuje im w książce Legeżyńskej Miłosz); elegijni, ale górni niektórzy przedstawiciele dojrzewających brulionowców, na przykład Wojciech Wencel. Pierwszy szereg zbiera nazwiska z różnych grup i orbit poetyckich, chronologicznie bardzo od siebie odległych – od II Awangardy po Nową Falę – co osłabia w naturalny sposób sformułowane wstępnie podejrzenie, wzmocnione także tytułem książki, iż linia podziału przebiega według biologicznego kryterium starości i młodości. Nazwiska Barańczaka i Lipskiej (Legeżyńska mówi w odniesieniu do nich o „elegijności przedwczesnej") przekonują jednak, iż związki biografii i literatury, acz istotne, nie są tu najważniejsze. Innymi słowy, fakt, iż *gros* opisywanych przez autorkę *Gestu pożegnania* tekstów wychodzi spod piór poetów stających w obliczu choroby, starości i śmierci, sprzyja, ale nie rozstrzyga jeszcze o owym frapującym stopie elegijności i ironiczności. Decydującym wydaje się raczej fakt – jak pisze Legeżyńska w zakończeniu – uczestnictwa w „przełomie antropologicznym" (s. 187). Sądzę także, że dokonany przez autorkę *Gestu* wybór i decyzja pisania także o Lipskiej i Barańczaku (niekorzystna, wydawać by się mogło, z punktu widzenia przejrzystości formuły chronologicznej: podziału Miłosz – bruLion, poeci starzy i senilni oraz twórcy młodzi, niedotknięci jeszcze lękiem przed śmiercią) z perspektywy historycznoliterackiej jest posunięciem słusznym, potwierdzającym ciągłość formacji „postawangardowej", rozumianej tu tak, jak czyni to

---

4/ A. Legeżyńska *Dom i* ..., s. 34.

5/ W listopadzie 2001 r. w Poznaniu podczas tematologicznej sesji naukowej A. Legeżyńska wygłosiła referat poświęcony elegijności w liryce kobiecej, podnosząc brak w polskiej liryce współczesnej toposu „starej poetki", którego miejsce wypełnia figura „starej kobiety".

Barbara Sienkiewicz w książce *Między rewelacją a repetycją*[6], rozciągającej się zatem gdzieś od powojennego, zwracającego się ku ironii Miłosza[7], aż po Nową Falę. To właśnie w obrębie tej formacji – podporządkowującej kwestie estetyczne posłaniom etycznym i społecznym poezji, rehabilitującej *mimesis* (różnorako zresztą rozumianą, o czym przekonuje wielość postaw poetów polemizujących z programem „wyzwolonej wyobraźni" Kwiatkowskiego), ponawiającej pytania o transcendencję, będące raczej wyrazem tęsknoty niż pewności – wykształcona zostaje postawa, pewien typ świadomości, który opisuje w swej książce Anna Legeżyńska. Tradycją macierzystą dla elegijności ironicznej jest w literaturze europejskiej modernizm anglosaski, estetyka Eliota i Audena, w literaturze polskiej – jak słusznie przedstawia to Legeżyńska – liryka Miłosza z jego koncepcją poezji dyskursywnej, realistycznej, operującej ironią, polegającą na równoczesnym przywoływaniu wielu różnych partykularnych perspektyw ukazujących złożoność rzeczy, mitu, poglądu, i towarzyszącym niepewnemu pragnieniu metafizyczności. Nieprzypadkowo w opublikowanej niemal równocześnie, toteż nieznanej autorce podczas pracy nad *Gestem pożegnania*, książce poświęconej ironicznemu konceptyzmowi we współczesnej polskiej poezji metafizycznej Arent van Nieukerken[8] omawia twórczość tych samych poetów, co Legeżyńska, dodając jedynie Szymborską, która nie jest jednak elegijna.

W książce Anny Legeżyńskiej najciekawszy wydaje się wątek ukazujący ironiczność jako formułę budowy podmiotu, jako kategorię równocześnie estetyczną i antropologiczną. Søren Kierkegaard pisał, że ironia niszczy rzecz. Lektura elegijnych ironistów dowodzi, że może ona, odpowiednio dookreślona, budować człowieka, stając się formą odpowiedzi na zniszczony świat pozoru i pustki. Pisze Legeżyńska: „ironiczność, która nie zawsze musi łączyć się z ironią rozumianą jako trop, wydaje się d r o g ą d o w o l n o ś c i osiąganej przez dystans wobec tego, co boli" (s. 24). Autorka przytacza słowa W. Hilsbechera: „Szansa bolesnego życia to poznać jego bolesność i pośród bólu – być poza bólem, w ciągłym akcie świadomości górować nad bólem" (s. 24). A wszystkich bohaterów *Gestu pożegnania* boli wszak podobnie. Boli przemijanie, które jest znakiem nicości nie tylko fizycznej, ale przede wszystkim aksjologicznej. Konstatacja „otchłani" zagrażającej sub-

6/ Sienkiewicz interesują przede wszystkim kwestie stosunku awangardowej i postawangardowej poezji do „istoty, proporcji, zadań rewelacji i repetycji", jako dwóch odmiennych sposobów stwarzania poetyckiego wizerunku rzeczywistości. Formacja postawangardowa skoncentrowana na etycznym i społecznym posłaniu poezji, podporządkowująca mu kwestie estetyczne, znosi awangardową opozycję „rewelacji" i „repetycji", włączając w obszar swoich artystycznych działań tradycję. Por. B. Sienkiewicz *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka", Poznań 1999.

7/ B. Sienkiewicz najczytelniejszy przykład postawy postawangardowej odnajduje w poezji Herberta.

8/ Arent van Nieukerken *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

stancjalności podmiotu, niwelującej jego wcześniejszą siłę i degradującej uniwersalne centrum jest dla wszystkich opisywanych poetów doświadczeniem pierwotnym, a w każdym razie od pewnego momentu doświadczeniem kluczowym. Używając języka *Gestu*, można by powiedzieć: zaczyn jest nieodmiennie elegijny, choć niejednorodny, bowiem owo „nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu" (s.17) ma wiele przesłanek. Jest ono – powtórzmy – pochodną tyleż sędziwego wieku, choroby, przeczucia śmierci, co – i to najważniejsze – historiozoficznych rozpoznań: atmosfery końca wieku, schyłku cywilizacyjnego optymizmu, przekonania o rozpadzie kultury coraz bardziej zunifikowanej, „chamiejącej", wypieranej przez *pop art*, kultury, która nawet apokalipsę czyni „jarmarczną". Niełatwe *antidotum* czy może lepiej metodę oporu wobec tego stanu, bohaterowie *Gestu* odnajdują w możliwości przyjęcia postawy ironicznej, która – jak precyzyjnie udowadnia to Anna Legeżyńska – przy całej rozpiętości gamy stosowanych środków, w swej najgłębszej warstwie jest przez nich rozumiana zawsze jako akt przeciwstawienia światu siebie. Postawa ironiczna – o której pisze autorka *Gestu pożegnania*, rozpoznana szczegółowo na poziomie chwytu, gdzie sygnałem ironiczności bywają: świadomość formy (Iwaszkiewicz, Miłosz, Herbert), stylizacja gatunkowa i teatralizacja rzeczywistości (Iwaszkiewicz, Białoszewski), paradoks i dowcip (Lipska), dystans wobec świata degradujący konwencje literackie, które są wobec niego „bezradne" (Różewicz) – jest „przede wszystkim kwestią postawy, nie [...] formy" (s. 79), jest w najgłębszym planie „typem światopoglądu" (s. 23).

Ważniejsza od retorycznej wydaje się tu tradycja ironii romantycznej, przekształconej czy skorelowanej z Miłoszową koncepcję ironii rozumianej jako zdolność poety do utożsamienia się z jak największą liczbą jednostkowych perspektyw, co pozwala uchwycić i zachować w stanie raczej enumeracji niż sumy wewnętrzną złożoność kwestii, o której mowa. Postawa taka jest bliska temu, co Arent van Nieukerken nazywa ironią egzystencjalną. Anna Legeżyńska, nie posługując się odrębną definicją czy epitetem, wielokrotnie podkreśla akcent, który na egzystencję i realizm kładą bohaterowie jej opowieści, o czym szerzej za chwilę. Najpierw słów parę o owej swoistej koncepcji ironiczności i jej dwu źródłach: romantycznym i Miloszowym. Uświadamiają one dwie szczegółowe cechy „światopoglądu" elegijnych ironistów. Otóż po pierwsze, ironia romantyczna – będąca wyrazem podstawowej dychotomii między światem idealnej możliwości a faktycznym bytem, między Bogiem a człowiekiem, między (co dla XX-wiecznej jednostki szczególnie ważne) wolnością a koniecznością – eksplikowała świadomość podmiotu rozdartego. To samo rozdarcie towarzyszy elegijnym ironistom z tym tylko, że o wiele bardziej doświadczeni naciskiem rzeczywistego świata, pamiętni, iż kultura współczesna wyciąga z siły tych uwarunkowań wniosek o „śmierci", o „rozproszeniu podmiotu", rozdarcie owo rozumieją coraz częściej jako zagrożenie własnej substancjalności. Nie mogąc, jak czynił to jeszcze Pascal, odwołać się do Absolutu czy jak Fichte, widzący w ironii romantycznej rodzaj mistycyzmu, zamieszkać dzięki niej w podszytej transcendencją naturze, zwracają się ku temu, co jeszcze dostępne i pewne: ku własnej egzystencji, ku doświadczeniu własnego bycia. To

ostatnie, acz uwarunkowane, nie jest pozbawione możliwości stwarzania siebie[9]. Kontynuują tym samym w jakimś sensie tę tradycję ironii romantycznej, którą wiążemy z nazwiskiem Jakuba Böhme. W jej obrębie „podmiot starał się odkryć egzystencjalną rysę życia w bezdnie jednostkowej duszy"[10], ufał w możliwość wolności do bycia czymś, wyrastającą i opartą na fundamencie jednostkowej egzystencji. Obecność tej właśnie tradycji potwierdzał ostatnio wprost w *Traktacie teologicznym*, pochylony nad *L'aurore naissante* Czesław Miłosz, przywołując Jakuba Böhme jako jednego z dwu – obok Mickiewicza – patronów swego teologicznego myślenia. „Poezja / swoim zachowaniem przerażonego ptaka" – pisze w *Drugiej przestrzeni* Miłosz – „tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadcza,/ że nie umiemy żyć w fantasmagorii./ Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. / To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia"[11]. Powrót do rzeczywistości to oczywiście także powrót do egzystencji, która domaga się nie tyle zakorzenienia (bo dziś nie ma pewności), co otwarcia na tajemnicę absolutnego. Pisze Legeżyńska: „Bóg poetów elegijnych nie umarł bezpowrotnie, choć też jego wskrzeszenie dokonuje się tylko połowicznie: w postaci tęsknoty za transcendencją, w poszukiwaniu oparcia. Najczęściej jednak odnajduje je w drugim człowieku" (s. 34). A dzieje się to w co najmniej dwojaki sposób. Po pierwsze, przez afirmację tego, co – używając cytowanych przez badaczkę słów Różewicza – „boskie między ludzkimi istotami" (s. 141), czyli najbardziej podstawowej wartości, jaką jest miłość. Ten wątek opisuje autorka *Gestu* w liryce Różewicza, Lipskiej i Barańczaka. Po wtóre, dzięki mnożeniu perspektyw, dopuszczaniu różnych punktów widzenia, wchodzenia w skórę innych ludzi, w czym tkwi drugi charakterystyczny rys ironii (zwanej tu egzystencjalną), postulowany przez Miłosza w *Liście pół-prywatnym o poezji.*

Gest pożegnania przynosi rozwinięcie tych kwestii w oparciu o szczegółowe i piękne interpretacje, prowokujące czasami do dyskusji. Moją niezgodę budziło niekiedy, by tak rzec, nadmierne wyczulenie na ironię. Niektóre z przytaczanych przykładów, jak choćby fragment wiersza Herberta *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (a jest ich więcej), przynajmniej w moich uszach nie brzmi ironicznie, co być może potwierdza jedynie tezę badaczki, iż „elegijność i ironia są kategoriami odnoszącymi się w znacznej mierze do sfery odbioru" (s. 16).

Powrócę teraz do przerwanego wątku realistyczności i osadzenia w egzystencji, na które to cechy badanej liryki Legeżyńska w bodajże wszystkich szkicach zwraca uwagę. Czyni to w charakterystyczny dla siebie sposób, budując interpretacyjne przęsło między estetykę a antropologią. W tym duchu badaczka analizuje subtelne związki biografii i literatury, elegijności przeżywanej i przedstawianej, czyli kończącego się życia i końca kulturowej epoki. Ale rzecz się na tym nie wyczerpuje.

9/ Pisała o tym ostatnio kompetentnie i interesująco Agata Bielik-Robson *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*, Warszawa 1997; oraz taż *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

10/ A. van Nieukerken *Ironiczny...*, s. 18.

11/ Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, w: *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 7.

Autorka *Gestu pożegnania* – w obu wymienionych na początku planach „małej" i „dużej" figury – ujawnia owe egzystenjalno-realistyczne „zwroty" opisywanych poetów, opisuje narastający „imperatyw «świadectwa», wolę zapisywania rzeczywistości" (s. 31), której „celem jest nie tyle świat wobec podmiotu zewnętrzny, ile sam podmiot" (s. 82). Pisze na przykład Legeżyńska o Bialoszewkim: „doznawana rzeczywistość wzbogaca świadomość, buduje tożsamość podmiotu" (s. 87) czy o Różewiczu: „bylejakoś kultury deprecjonuje powagę śmierci, ale też pobudza świadomość podmiotu, wytrącając go z letargu wywołanego wojenną traumą" (s. 132). Charakterystyczne, że badaczka ukazuje interpretowane światy poetyckie w progresie, w metamorfozie (niekiedy wydaje mi się zbyt wyostrzonej) estetycznych i światopoglądowych postaw ich autorów. I tak, Iwaszkiewicz, dla którego tomem granicznym jest *Mapa pogody*, rezygnując z młodopolskiego pejzażu czynnego tła na rzecz dyskursu, osiąga ten stan autoironiczności i dystansu wobec formy, który pozwala mu z literackiej perfekcji uczynić akt „poszerzania granic wolności, jednostkowego, nietrwałego istnienia" (s. 76). Białoszewski przechodząc od „kontemplacji radosnej" ku „kontemplacji elegijnej" w m'ironii odnajduje „narzędzie pozwalające ocalić godność a nawet heroizm niedomowej śmierci" (s. 99); teatralizując realizm przeżycia, czyni go formą oporu i obrony sensu lęku, bólu, śmierci, samotności, *eo ipso* własnej, śmiertelnej egzystencji. Różewicz, począwszy od poematu *Archeon w samo południe*, przezwycięża poczucie degradacji podmiotu przez świat, przeciwstawiając mu siebie, swą „laicką metafizykę" (s. 140), walcząc szyderczo z pseudowartościami i współczesną pseudokulturą, używając jej fragmentarycznej dykcji przeciw niej samej jako znaku świadomości własnej kondycji nie wzniosłej i nie patetycznej, ale właśnie w swej ułomności otwartej na humanizujący ból istnienia. Interpretacja Legeżyńskiej ostatnich tomów Różewicza jest wielce przekonująca, prowadzona, jak sądzę, świadomie w opozycji do wielu odczytań „postmodernizujących" poetę. Przedwcześni elegiści, Lipska i Barańczak, szukają „osobistych obszarów wolności" (s. 160), podważających „absurd bycia-ku-śmierci" (s. 173). I wreszcie Herbert. Piszę o nim na końcu, bowiem chciałabym ten wątek rozwinąć szerzej. Anna Legeżyńska w swym eseju przedstawia wyrazistą ewolucję liryki autora *Napisu*. Otóż – przekonuje badaczka – Herbert począwszy od *Elegii na odejście* odrzuca rolę kapłana chcącego pokonać historię na rzecz poety sceptyka walczącego z nicością; imperatyw wierności historii pozbawionej teleologii i sensu zastępuje imperatywem wierności sobie, zwraca się tedy – pisze autorka *Gestu* – ku temu, co zmysłowe, afirmuje wyobraźnię zamieszkałą w rzeczywistości, „relatywizuje w ostatnich tomach sztukę, a raczej kulturę wobec egzystencji" (s. 116). Mam pewne wątpliwości co do tezy o owej ewolucji, a dokładniej mówiąc, co do jej – tak silnie eksponowanej przez badaczkę – ostrości. Skłonna byłabym raczej mówić o nieco innym rozłożeniu akcentów w obrębie wciąż tej samej materii, we wczesnej i w późnej twórczości Herberta niż o wyrazistym przejściu, zwrocie, rezygnacji. Ani Herbert sprzed *Elegii na odejście* nie zapomina o wartości zmysłów, ani nie niedocenia jeszcze wyobraźni, ani, wreszcie, po roku 1989 nie „żegna się ze sztuką" i nie zamyka „księgi historii". Ta ostatnia

zresztą – wbrew temu, co pisze za Fukuyamą Legeżyńska – nie dobiega wcale kresu, bo wciąż nie osiąga optymalnego stanu. Herbert nie przestał nigdy cenzurować historii, jednym z włókien swej egzystencji do końca pozostając w niej zanurzony, o czym świadczy w istocie może w mniejszym stopniu liryka, w większym – obecność poety w życiu kulturalno-polityczno-społecznym. Ale nawet nie to jest tu najważniejsze. Otóż jestem przekonana, że egzystencjalny horyzont (i jego atrybuty: zmysłowość i wyobraźniowość) były od zawsze obecne w liryce i eseistyce Herberta. Tytułem dowodu kilka przykładów. Także wczesne teksty poety pełne są śladów wagi wyobraźni i wyobraźniowości łączonych, co istotne, także z planem „księgi historii". Recenzując w 1956 roku poezje Jana Czarnego, Herbert wymieniał wyobraźnię jako kluczową kategorię procesu twórczego i poetyki tekstu. W *Raporcie z oblężonego miasta,* w wierszu *Gra Pana Cogito,* pisał o „wyobraźni historycznej" i o „poczuciu solidarności", którego narzędziem, jak precyzował to później w *Raporcie*, miała być właśnie imaginacja rozumiana jako „narzędzie współczucia" w Norwidowym sensie – współodczuwania świata: empatii. I ostatni przykład potwierdzający w rzeczy samej tezę autorki *Gestu* o wadze wymiaru egzystencji, który – powtórzę – był jednak dla Herberta zawsze najważniejszy, stanowił bowiem ostateczny horyzont artystycznych działań. Myślę tu o *Labiryncie nad morzem*, tomie esejów o tyle specyficznym, że z racji rozbieżności dat powstania i książkowej publikacji, można go czytać tyleż jako epilog, co prolog twórczości Herberta. W tomie tym poeta wprost wyjaśnia metodę i teleologię swego rozumienia i bycia w świecie i kulturze, ujmując je, co dla niego wyjątkowe, w wyodrębniony autotematyczny wątek. Lektura tego tekstu przekonuje, iż autor *Labiryntu* od zawsze dostrzegał potrzebę dopełnienia poznania estetycznego, historycznego i historiozoficznego działaniem ontologicznym. Pytając o los narodów i kultur, podróżujący po Grecji Herbert „współczuł" i „kontemplował", przekraczając granicę między poznaniem a uobecnieniem, między *episteme* a byciem. Wyobrażając sobie pierwotny kształt budowli, uwznioślony wiarą trud budowniczych Akropolu, ból pokonanych Samijczyków i wymarłych Etrusków, współczując kształtował własną podmiotowość. Wyobraźnia w ujęciu autora *Labiryntu* to siła, która – jak w malowidle Dürera – pozwala z „doświadczenia zrobić przedmiot"[12], z przedstawienia ikonę, która odsłania i która zobowiązuje. Rzeczywistość, w której „zamieszkuje" jego imaginacja, poeta rozumie szeroko, szerzej niż przedstawia to autorka *Gestu.* Składa się na nią oczywiście osobniczy los człowieka, ale i epizod historii, dzieło sztuki czy fragment natury. Jest nią w tym samym stopniu los Samijczyka, mur Hadriana, cyprys i Akropol posiadający – jak czytamy w *Labiryncie* – liczne oblicza: architektoniczne, historyczne, ludzkie. Dwa Akropole, nocny i dzienny, są dwoma nierozdzielnymi planami tego samego obrazu, spod którego prześwituje nieodmiennie oryginał – ludzka twarz. Jej oblicze empiryczno-historyczne świadczy, jej oblicze transcendentalne – uczy poeta – zobowiązuje. „Ujrzeć" – pisał Herbert w tytułowym eseju tomu – „to znaczy uwierzyć", to znaczy „powtórzyć" w so-

12/ Z. Herbert *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 82.

bie. Stając wobec tekstu kultury, natury, historii pisarz chciał chyba zawsze, nie tylko w późnej twórczości, ponowić ciąg trzech aktów: wiedzy – widzenia – bycia, czyli inaczej: poznania, współczucia i powtórzenia, które ostatecznie określać miało plan jego własnej, świadomej siebie egzystencji. „Skoro zostałem wybrany, inaczej niż moi polegli koledzy" – czytamy – „i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim" [podkr. moje – A.S.][13]. Cytat ten wyraża, jak sądzę, istotę tego, co tak precyzyjnie i trafnie rekonstruuje w odniesieniu do wszystkich swoich bohaterów autorka *Gestu pożegnania*. Sprzeciwianie się światu sobą bohaterowie jej opowieści rozumieją w dużej mierze podobnie – jako budowanie własnej podmiotowości, odbieranie warunkującym ich czynnikom – biologicznym, historycznym, kulturowym – bezwzględnego determinizmu, powiedzenia degradującemu podmiot światu: ja tak chcę, ja tak wybieram, chcę mój niepokój, strach i chorobę przeżywać świadomie. Mam prawo do lęku, bo w bólu istnienia tkwi szansa bycia człowiekiem. Sprofanowanie kultury, degradacja podmiotu wynika, jak słusznie pisał w odniesieniu do Różewicza Piotr Śliwiński[14], z zasypywania otchłani. Pozór jest bowiem gorszy od pustki, której doświadczenie może być budujące. Tożsamość podmiotu doświadczającego siebie, także własną i otaczającą go otchłań, podmiotu operującego wolą, tożsamość bytu-w świecie ma – pisze Bielik-Robson – „raczej charakter zadania. U jej podstaw tkwi nie metafizyczna konieczność bycia czymś – lecz pozametafizyczna wolność do bycia czymś [...] przywracająca człowiekowi ufność wobec świata, tradycji, kultury, żywych ludzi"[15]. Nieprzypadkowo Anna Legeżyńska wszystkie szkice o elegijnych ironistach kończy nutą optymistyczną. Jej bohaterowie są bowiem silni i niezależni. Siłę swą czerpią z ironicznej, a więc dystansującej wobec świata podmiotowości.

Agata STANKOWSKA

13/ Tamże, s. 90.

14/ P. Śliwiński *Polskie walentynki*. „Polonistyka" 1998, nr 8.

15/ A. Bielik-Robson *Na drugim...*, s. 229, 231.

Katarzyna ROSNER

Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji

Trzytomowe dzieło Ricoeura, *Temps et récit*, znane szerzej w wersji angielskiej, zatytułowanej *Time and Narrative*, jest bez wątpienia najobszerniejszą pracą łączącą już w samym tytule dwa pojęcia kluczowe dla wielu wątków współczesnych rozważań filozoficznych. Pojęcie narracji – rozumianej zazwyczaj jako struktura znaczenia, rozwijająca się w czasie – pojawia się w rozważaniach nad tożsamością jednostki i zbiorowości ludzkiej, nad statusem poznawczym historiografii, charakterystyką ontologiczną przedmiotu badań historycznych, we współczesnych reinterpretacjach procedur psychoanalitycznych czy wreszcie w analizach fikcji literackich. Nie bez przyczyny wymieniam badania literaturoznawcze jako ostatnie; narracja i świadomość jej czasowego charakteru, choć mają rodowód teoretycznoliteracki, dawno już wykroczyła poza pierwotną dziedzinę rozważań.

Kariera pojęcia narracji, fakt, że stało się ono ważną kategorią w wielu dziedzinach refleksji, odchodzących od kartezjańskiego rozumienia podmiotu i wypracowujących nową ontologię bytu ludzkiego i ludzkiego świata, ma, jak sądzę, dwa istotne źródła. Jednym z nich jest fenomenologia, prace późnego Husserla, zwłaszcza zaś jego *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* oraz Heideggerowska charakterystyka czasowości *Dasein* i czasowości jego rozumienia. Drugim – *Morfologia bajki* Władimira Proppa i dokonane przez niego jasne rozróżnienie dwu poziomów struktury baśniowej, będących zarazem dwoma poziomami konstruowania jej znaczenia; są to: poziom akcji i poziom słownego jej opowiadania.

Zanim wyjaśnię bliżej, na czym polega inspirująca dla refleksji współczesnej rola wymienionych tu prac, sformułuję główną tezę tego artykułu. Praca Ricoeura, mimo rozległości perspektywy filozoficznej, w jakiej sytuuje swe rozważania i bogactwa analizowanych w niej wątków, znajduje się na peryferiach dyskusji, której przedmiotem jest narracja i jej czasowa struktura. Wskażę kilka przyczyn, które o tym zdecydowały. Pierwszą jest przyjęte przez Ricoeura rozumienie pojęcia narracja. Drugą – pewne decyzje filozoficzne, dzielące go od współczesnej fenomeno-

logii. Trzecią – problematyka filozoficzna, której podporządkowane są jego rozważania o narracji.

Nie bez powodu wspomniałam na początku o dwu tytułach jego dzieła: francuskim i angielskim. Nie są one bynajmniej równoznaczne. Tytuł francuski, zgodnie z zamierzeniem Ricoeura, wskazuje jasno, że centralnym przedmiotem jego rozważań będzie słowny tekst narracyjny, opowieść – fikcyjna lub historyczna. Tytuł angielski jest dwuznaczny: *narrative* może wskazywać zarówno na opowieść słowną, jak na sekwencję zdarzeń (plot), która, niezależnie od tego, czy i jak zostanie opowiedziana, może być analizowana jako samodzielna struktura znacząca.

Ricoeur – zarówno przez oryginalny tytuł swego dzieła, jak i przez wyrażone *explicite* założenie wstępne – głównym przedmiotem swych rozważań czyni słowny tekst o zdarzeniach: fikcje literackie i relacje historyków. Tymczasem w literaturze współczesnej, inspirującej się pojęciem narracji, w pracach filozofów i teoretyków historii, psychologów, socjologów, kognitywistów i psychoanalityków, którzy posługują się tym pojęciem, narracja w znaczeniu podstawowym, prymarnym, to najczęściej nie opowieść, lecz czasowa sekwencja zdarzeń, rozumiana jako struktura znacząca, w której przebiega proces rozumienia.

Decyzja terminologiczna, by uczynić głównym przedmiotem analizy tekst dyskursywny, wytwór kultury, określa z góry kierunek rozważań Ricoeura i sprawia, że pewne problemy wiązane dziś z kategorią narracji pozostają poza zakresem jego analizy bądź sytuują się na jej peryferiach.

Narracja, jak już wspomniałam, pojawia się dziś najczęściej w kontekście rozważań przyjmujących określone założenia ontologiczne, sformułowane przez Heideggera i zarysowane przez późnego Husserla: czasowość ludzkiego sposobu istnienia i czasowy charakter rozumienia świata i siebie. U Heideggera, jak pamiętamy, istnienie *Dasein* jest nieodłączne od rozumienia; jednym z rysów egzystencji *Dasein* jest to, że istniejąc zawsze już rozumie siebie i swój świat.

W tym samym kierunku podąża przeprowadzona przez Husserla analiza wewnętrznej świadomości czasu. Jego analiza świadomości postrzeżeniowej wprowadza znane pojęcie pamięci prymarnej (retencji) oraz jej odróżnienie od pamięci wtórnej (wspomnienia, przypominania). Jeżeli przypominanie czegoś jest nowym aktem odtwarzającym przeszłe doświadczenie, to retencja – podobnie jak protencja (oczekiwanie dotyczące najbliższej przyszłości) – przynależy do samego aktu postrzeżeniowego. Retencja, jak pisze Husserl,

> nie wytwarza żadnych trwających przedmiotów (ani źródłowo ani odtwórczo), lecz tylko zatrzymuje to, co wytworzone w świadomości i nadaje mu charakter czegoś „dopiero co przeszłego".[1]

Analiza świadomości postrzeżeniowej Husserla zwraca się przeciw pozytywistycznej koncepcji prostego, momentalnego doznania. To, co postrzegane, nie sta-

---

1/ E. Husserl *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, wstęp A. Półtawski, przeł. A. Sidorek, Warszawa 1989; (1 wyd. niemieckie 1928).

nowi następstwa kolejnych, odrębnych doznań, lecz ujmowane jest zawsze przez świadomość jako faza czy element szerszej struktury czy konfiguracji, która rozciąga się w czasie. Jak pisze Husserl

> do istoty naoczności czasu należy to, że w każdym punkcie swego trwania jest ona świadomością c z e g o ś, c o w ł a ś n i e b y ł o, a nie tylko świadomością punktu „teraz" przedmiotu jawiącego się jako trwający.[2]

Jest ona także, dodajmy, świadomością oczekiwania pewnego dalszego jej przebiegu – integralnym składnikiem aktu postrzeżeniowego są protencje. Faza teraźniejszości da się pomyśleć tylko jako granica kontinuum retencji. Doświadczenie teraźniejszości nie może istnieć samo dla siebie; rozciąga się w przeszłość i w oczekiwaną przyszłość.

Jeśli zechcemy wysłowić podstawową ideę analizy Husserla w języku ontologii *Dasein* Heideggera, to powiemy, że nawet prosty akt postrzeżeniowy (np. słyszenie jakiegoś dźwięku) nie jest biernym punktowym doznaniem, lecz zawsze już rozumieniem, skoro sytuujemy ów dźwięk w czasowej konfiguracji zawierającej to, co go poprzedziło (retencje) i to, czego oczekujemy jako bezpośredniej kontynuacji (protencje).

To, co doznawane, jest więc zawsze już ujmowane przez świadomość jako część pewnej czasowej całości, która czyni aktualne postrzeżenie zrozumiałym; ta całość czy sekwencja ma nie tylko rozciągłość, retencje i protencje, lecz także początek i koniec, tak jak słuchanie melodii jest oddzielone od innych doświadczeń. Jak ujmuje to D. Carr:

> To samo retencyjno-protencyjne ujęcie, które sięga naprzód i wstecz w czasie, skutkuje także ustanawianiem zamknięcia, które artykułuje czas, oddzielając daną konfigurację czasową (zdarzenie lub akcję) od tego, co przed nią lub po niej.[3]

W ujęciu Husserla akt spostrzeżeniowy jest więc zarazem elementarnym, czasowym procesem rozumienia, który w każdym momencie swego przebiegu obejmuje interpretację przeszłości i projektowanie przyszłości przeżywanej konfiguracji. Jeżeli teraz zapytamy o strukturę, o wewnętrzną artykulację tego przebiegu, to narzuca się analogia między opisami aktu słuchania melodii przez Husserla i zainspirowanych przez niego badaczy a narracją w rozumieniu Proppa, tj. sekwencją funkcji rozpoznaną w przebiegu bajki magicznej.

Na czym polega ta analogia? Przede wszystkim narracja, podobnie jak konfiguracja postrzeżeniowa, jest strukturą czasową, rozwijającą się w czasie. Nie chodzi tu tylko o rozciągłość czasową i zamknięcie, lecz także o wewnętrzny dynamizm i samokorygującą strukturę jej przebiegu. Jak pamiętamy, sekwencja funkcji Proppa jest strukturą znaczenia, wspólną dla całego analizowanego zbioru akcji baśniowych. Znaczenie, jakie ma poszczególne zdarzenie w konkretnej baśni, ma

2/ Tamże, s. 49.

3/ D. Carr *Narrative and History*, Bloomington, Indiana 1986, s. 41.

charakter relacyjny; nie rozpoznamy go rozpatrując dane zdarzenie w izolacji. Jak dostrzegł Propp, znaczenie danego zdarzenia określają jego skutki, czyli następne zdarzenia. Ktoś, kto oferuje bohaterowi bajki radę lub pomoc, może okazać się przyjacielem, ale może być także podstępnym wrogiem, jeżeli skorzystanie z jego oferty przyniesie w rezultacie fatalne skutki. Dodajmy, że póki narracja nie jest zamknięta, znaczenie, jakie przypisujemy poszczególnym zdarzeniom, nie jest ostateczne, ponieważ dalszy przebieg akcji może ukazać ich sens w nowym świetle. Dotyczy to oczywiście nie tylko baśni, lecz każdej sekwencji zdarzeń narracyjnych. Podobnie przebiega np. proces rozumienia powieści kryminalnej, której czytelnik w toku jej lektury odkrywa nowe związki między wydarzeniami i nowe znaczenia wcześniejszych wydarzeń; prowadzi to do rewizji znaczenia przypisanego wcześniejszej, znanej już części struktury narracyjnej. Husserlowski opis aktu słuchania melodii sugeruje podobną charakterystykę. Pisze on:

> To, że liczne następujące po sobie dźwięki dają w efekcie melodię, możliwe jest tylko dzięki temu, że następstwo procesów psychicznych „od razu" jednoczy je w jeden całościowy twór. W świadomości następują one po sobie, ale pozostają w obrębie jednego i tego samego całościowego aktu.[4]

Wraz z wyłanianiem się coraz to nowego teraz

> retencja przekształca się w retencję retencji – i tak wciąż... Każda późniejsza retencja jest nie tyle po prostu ciągłą modyfikacją wyrosłą z praimpresji, co raczej ciągłą modyfikacją wszystkich wcześniejszych ciągłych modyfikacji tego samego punktu początkowego.[5]

David Carr, znawca i tłumacz twórczości Husserla, interpretuje tę analizę w następujący sposób: właśnie dlatego, że dzięki retencji doświadczenie zawiera przeszłe fazy postrzeganego procesu, możliwe jest spoglądanie wstecz na to, co minione i – w razie potrzeby – reinterpretacja całej konfiguracji w nowym akcie świadomości. Carr egzemplifikuje tę sytuację, rozwijając Husserlowski przykład słuchania melodii:

> Jeżeli, jak stwierdziliśmy, nasze doświadczenie czasowe nie składa się z izolowanych momentów, lecz stanowi konfiguracje rozciągające się protencjonalnie w przyszłość, to gdy to, co rzeczywiście się zdarza, zaskakuje nas, wtedy w istotnym sensie zmianie ulega przeszłość. To znaczy wcześniejsze, teraz już retencyjne fazy stają się częściami innej całości i tym samym zmieniają całkowicie swe znaczenie dla nas.[6]

Nie wszyscy badacze, posługujący się pojęciem narracji jako znaczącej konfiguracji zdarzeń, w której przebiega proces rozumienia, odwołują się do obu wspomnianych przeze mnie źródeł tego pojęcia. Z reguły jednak sekwencja rozumiana

---

4/ E. Husserl *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej*..., s. 33.

5/ Tamże, s. 45 i 46.

6/ D. Carr *Narrative* ... , s. 29.

jest – jak u Proppa – jako autonomiczna struktura znaczenia, a nie tylko jako składnik czy poziom tekstu. Autorzy anglosascy często odwołują się w tej kwestii do głośnego artykułu B. Hardy[7], którego główna teza głosi, że „narracja nie jest wynalazkiem estetycznym, lecz prymarnym aktem umysłu, przeniesionym z życia do sztuki". Z reguły też posługiwaniu się tym pojęciem towarzyszy bliska ontologii *Dasein* intuicja, że rozumienie ma charakter czasowy, otwarty, dopóki otwarta jest sekwencja. Tak np. ci, którzy jak MacIntyre, przyjmują, że tożsamość jednostki jest wytworem procesu samorozumienia, w którym „przeżywane przez nas wydarzenia ujmujemy w kategoriach narracji"[8], przyjmują zarazem, że ta tożsamość nie jest ustalona definitywnie, dopóki trwa ludzkie życie.

Cala ta problematyka związana z pojęciem narracji jako struktury rozumienia, tak istotna dla współczesnej refleksji, znalazła się na marginesie rozważań Ricoeura w rezultacie przyjętej na wstępie definicji utożsamiającej narrację z tekstem dyskursywnym. Definicja ta przesądza bowiem, że narracja rozumiana jest jako kod kulturowy, a nie jako struktura rozumiania.

Oczywiście Ricoeur zna wspomniane tu teksty i są one obecne w jego rozważaniach. Przyjmuje także w swej analizie bliskie tamtym autorom założenia filozoficzne: jednym z nich jest czasowy charakter ludzkiego doświadczenia. Ricoeur pisze: „czas staje się ludzkim w tej mierze, w jakiej jest zorganizowany w sposób narracyjny"[9]. Zdanie to mogłoby się znaleźć w tekście MacIntyre'a, Carra czy Roy'a Schafera, ale u Ricoeura znaczy co innego: to tekst, opowieść, przekształca następstwo zdarzeń w całość znaczącą; kody kulturowe dodają rysy dyskursywne do prostej sekwencji działań i zdarzeń naszego życia, „dają im formę, porządek, ukierunkowanie"[10].

Zasadnicza różnica między wspomnianymi autorami i Ricoeurem polega więc na tym, że dla tych pierwszych narracja jest strukturą ludzkiego myślenia, którą opowieści dyskursywne wykorzystują, rozwijają i sublimują. Zdaniem Ricoeura natomiast, narracja to kody tekstowe wypracowane przez kulturę; sięgamy do nich, by nadać formę i rozumieć nasze doświadczenie. Jeśli więc ci pierwsi przypisują strukturę narracyjną procesom rozumienia, interpretacji, która jest nieodłącznym aspektem samego życia, to, zdaniem Ricoeura, nasze doświadczenie zyskuje formę narracyjną dopiero dzięki odniesieniu do niego kodów kulturowych. W jego wykładzie na konferencji w Warwick z roku 1986 czytamy:

> Istnieje wielka różnica między życiem a fikcją... życie jest przeżywane, a narracje są opowiadane. Ta różnica pozostaje nieprzekraczalna, lecz można ją częściowo znieść dzięki

---

7/ B. Hardy *Towards Poetics of Fiction*, „Novel", 1968 nr 2, s. 5.

8/ A. MacIntyre *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa, 1996 (1 wyd. angielskie 1991), s. 378.

9/ P. Ricoeur *Time and Narrative*, vol. 1, transl. by K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago and London 1984 (1 wyd. franc. 1983), s. 3.

10/ Tamże, s. 58.

naszej zdolności odnoszenia do siebie płotów, które czerpiemy z naszej kultury i wypróbowywania różnych ról, przyjmowanych przez naszych ulubionych bohaterów opowieści, które są nam bliskie.[11]

Jest to więc to samo stanowisko, któremu dal wyraz w opublikowanym dwa lata wcześniej drugim tomie *Temps et récit*. Pisał:

Logika działania, aby stała się logiką narracji, musi zwrócić się ku rozpoznanym kulturowym konfiguracjom, ku schematom przebiegu konstytuowanym przez typy płotu przekazane przez tradycję.[12]

Samorozumienie, narracyjna konstytucja tożsamości jednostki, nie może – zdaniem Ricoeura – obyć się bez zapośredniczenia przez kody kultury.

Druga kwestia, która dzieli Ricoeura od większości narratywistów, to jego stanowisko w kwestii czasu. Zarówno analiza Husserla, jak Heideggerowska analiza czasowości *Dasein* punktem wyjścia rozważań o czasie czynią czas fenomenologiczny, czas ludzkiego doświadczenia. W obu analizach czas ten jest jednoznacznie odróżniony od czasu obiektywnego, nazywanego przez Heideggera czasem potocznym, a przez Husserla czasem obiektywnym. Kwestia ta ma zasadnicze znaczenie dla współczesnych koncepcji narracji: dla Heideggera swoiście rozumiana czasowość jest tym układem znaczeń, do którego odwołuje się *Dasein* w swym rozumieniu siebie. Czasowość *Dasein* jest procesem, który „czasuje", tj. określa sens bycia *Dasein* przez odniesienie do trzech kierunków (trzech ekstaz), w jakich ten proces zachodzi. W jednolitym horyzoncie trzech ekstaz ekstaza przyszłości ma charakter nadrzędny i to ona decyduje, że czasowość *Dasein* jest z istoty skończona. Czasowość *Dasein* jest czasowością w sensie podstawowym i pierwotnym: w stosunku do niej czas obiektywny (temporalizacja potoczna) ma charakter pochodny, tj. funduje się on na czasowości rozumienia *Dasein*. Także odpowiedź na pytanie o historię, o możliwość nauk historycznych, wywodzi Heidegger z ontologii *Dasein*, z określenia odmiany bycia przysługującej bytowi historycznemu i ze sposobu, w jaki historyczność tego bytu jest zakorzeniona w jego czasowości.

Heideggerowska koncepcja czasu ma istotne znaczenie dla omawianej tu problematyki, ponieważ proponuje konceptualizację wpisującą w szersze, wspólne ramy czas świadomości i czas obiektywny i tym samym przezwycięża ich opozycję. W ten sposób fenomenologiczna analiza czasu stanowi filozoficzne ugruntowanie pewnych intuicji, którym np. filozofowie historii dawali wyraz co najmniej od czasów Collingwooda. Chodzi o to, że zarówno czas, jak i fakty historyczne nie należą do porządku rzeczywistości empirycznej, przedmiotu badań naukowych, lecz reprezentują rzeczywistość ludzkiego doświadczenia. Fakty te znamy nie z obserwacji, ale z relacji ludzi z przeszłości, ze świadectw historycznych. Zdarzenie z od-

11/ *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, ed. by David Wood, Routledge, London and New York 1991, Warwick Studies in Philosophy and Literature, s. 32.

12/ P. Ricoeur *Time and Narrative*, vol. 2, Chicago and London, 1985 (1 wyd. franc.1984), s. 93.

ległej przeszłości stało się faktem historycznym, tematem przekazu historycznego, ponieważ ktoś, uczestnik lub obserwator, uznał je za zdarzenie ważne, znaczące. To samo dotyczy narracyjnych sekwencji zdarzeń. Rzeczywistość historyczna ma zatem inny status niż rzeczywistość empiryczna.

Tymczasem Ricoeur kwestionuje fenomenologiczną analizę czasu, zarówno w wersji Husserla, jak Heideggera. Jego rozważania o czasie, stanowiące ramy dla całej refleksji w *Temps et récit*, otwiera zestawienie dwu nieporównywalnych koncepcji – Arystotelesa i św. Augustyna. Arystoteles analizuje czas fizyczny, obiektywny, zaś Augustyn – czas świadomości. Opozycję między tymi koncepcjami uważa Ricoeur za aporię samego czasu; przyjmuje więc stanowisko o nieredukowalności czasu obiektywnego do czasu doświadczenia i *vice versa*. Rozważania poświęcone koncepcji czasu Husserla i Heideggera prowadzą go do wniosku, że fenomenologiczna próba przezwyciężenia aporii czasu przeżywanego i kosmicznego rodzi nowe aporie i „odsłania ograniczenia fenomenologii pokazując, że jej metoda redukcji prowadzi do uprzywilejowania subiektywnej immanencji"[13].

Ricoeur wątpi także, czy historiografia – jak to przyjął Heidegger w *Sein und Zeit* – może znaleźć ugruntowanie w czasowości i historyczności *Dasein* i rozwija własną koncepcję czasu historycznego. Stanowi on, jego zdaniem, hybrydę wynikającą z połączenia dwu perspektyw: czasu doświadczenia i czasu obiektywnego. Narracja historyczna, jak twierdzi Ricoeur, wpisuje czas przeżywany w czas kosmiczny – fikcja dokonuje tego samego w odmianie wyobrażeniowej. Trzecia forma czasu – czas chronologiczny, kalendarzowy – odgrywa rolę powiązania między tymi dwiema nieredukowalnymi odmianami czasu. W ten sposób historia i fikcja „oferują odpowiedź na aporie czasu ujawnione przez fenomenologię"[14].

Nie możemy tu rozważać, czy zakwestionowanie Heideggerowskiej koncepcji czasu, będącej w *Sein und Zeit* zwieńczeniem jego ontologii egzystencji, stanowi w przypadku Ricoeura świadectwo odejścia od założeń hermeneutyki ontologicznej, z którą utożsamiał się na przełomie lat 70. i 80., tj. jako autor *Interpretation Theory i Hermeneutics and Human Sciences*. Z pewnością jednak pozostał wierny swej idei, że ludzkie rozumienie, które jest ostatecznie samorozumieniem, dokonuje się zawsze w sposób zapośredniczony – nie przez doświadczenie świata jednak, lecz przez interpretację cudzych tekstów stanowiących dziedzictwo kultury.

W istocie trzytomowe dzieło Ricoeura stanowi rozwinięcie tej idei. Analizy poświęcone rozmaitym filozoficznym koncepcjom czasu i teoretycznoliterackim pojęciom narracji pojawiają się tu w kontekście odmiennej problematyki filozoficznej, dlatego nie prowadzą – jak u Taylora, MacIntyre'a, Carra, Minka i wielu innych – do operowania pojęciem narracji jako struktury autonomicznej wobec tekstu ani do rozważań nad statusem faktu historycznego i kwestią prawdy w odniesieniu do historiografii. Narracja staje się jednym z podstawowych terminów tych

13/ P. Ricoeur *Time and Narrative*, vol. 3, Chicago and London, 1988 (1 wyd. franc.1985), s. 141.

14/ Tamże, s. 99.

rozważań ze względu na wyjściowe założenie Ricoeura, głoszące czasowość ludzkiego doświadczenia. Zostaje ona jednak od razu utożsamiona z tekstem kultury ze względu na hipotezę, która – jak pisze Ricoeur – organizowała tę pracę od początku, mianowicie że „nie można mówić o czasowości w bezpośrednim dyskursie fenomenologii, lecz niezbędna jest mediacja, zapośredniczenie przez dyskurs narracyjny"[15]. Hipotezę tę – jak przyjmuje Ricoeur – potwierdza jego krytyka koncepcji czasu Husserla i Heideggera: „te najbardziej reprezentatywne próby wyrażenia żywego doświadczenia czasu w jego bezpośredniości prowadzą do wielu aporii"[16]. Narrację nazywa „strażnikiem czasu", ponieważ „nie może być myślenia o czasie bez czasu opowiedzianego"[17].

Trzy pojęcia *mimesis*, wokół których rozwija się jego refleksja, dzielą problematykę związaną z rozumieniem na trzy aspekty. *Mimesis* 1 – to przedrozumienie ludzkiego działania; tej kwestii Ricoeur, w przeciwieństwie do innych wymienionych tu autorów, poświęca najmniej uwagi. W jej analizie odwołuje się nie do Husserla, lecz do filozofii działania; w rezultacie uznaje, że rozumienie prymarne ujmuje działanie jako proste następstwo zdarzeń. Dopiero więc *Mimesis* 2 – tj. konfiguracja literacka, transformuje wydarzenia w narrację, czyli – jak pisze Ricoeur – „przekształca następstwo wydarzeń w całość znaczącą"[18].

Zainteresowanie Ricoeura, zgodnie z tradycją jego hermeneutyki, koncentruje się nie na narracji jako strukturze rozumienia, lecz na procesie odbioru tekstu narracyjnego, tj. na relacji między *Mimesis* 2 i *Mimesis* 3, między konfiguracją tekstu narracyjnego i jego refiguracją w odbiorze czytelniczym. *Mimesis* 3 – to przecięcie świata tekstu ze światem odbiorcy, produkt interpretacji. W odbiorze dokonuje się fuzja horyzontu dzieła i horyzontu czytelnika. Wejście w pole komunikacji to zarazem wyposażenie konfiguracji narracyjnej w referencję, w odniesienie do świata odbiorcy. Lektura tekstów kultury – narracji literackich i historycznych – pozwala czytelnikowi lepiej rozumieć siebie, ponieważ oferuje struktury znaczące, pozwalające nadać kształt i sens jego własnemu doświadczeniu.

15/ Tamże, s. 241.

16/ Tamże.

17/ Tamże.

18/ P. Ricoeur *Time and*..., vol. 1, s. 67.

Zofia MITOSEK

Hermeneuta i autobiografia

W roku 1975 Philippe Lejeune opublikował *Pakt autobiograficzny*, książkę która zrewolucjonizowała współczesną teorię literatury. Paul Ricoeur, bystry obserwator wszystkiego, co się dzieje w tej domenie, wspomniał dzieło Lejeune'a w II części *Temps et récit: la configuration du temps dans le récit de fiction* (1984). Pisząc o naśladowaniu świadomości (*mimesis de la vie psychique*) w powieści nowoczesnej stwierdza, że teksty pierwszoosobowe są fikcjami udającymi wyznanie czy autobiografię. W przypisie podkreśla – za Lejeunem – różnicę między fikcją a autobiografią: w fikcji pierwszoosobowej mamy do czynienia z tożsamością narratora i postaci; natomiast w pisarstwie osobistym tożsami są autor, narrator i bohater[1]. Zajmując się opowiadaniem fikcyjnym, wyłącza autobiografię z pola uwagi. Dodaje jednak, że nie jest zabronione mówić o niej w perspektywie refiguracji, czyli „oświetlania i transformowania codziennego doświadczenia czasu", dokonywanej tak przez historię, jak i fikcję. Według Ricoeura, jest to najlepsze miejsce, jakie może być przyznane autobiografii przez strategię *Temps et récit*.

Pragmatyczna kategoria paktu między pisarzem a czytelnikiem decyduje odtąd o epistemologicznych rozstrzygnięciach Ricoeura. W jednej w najnowszych książek *La mémoire, l'histoire, l'oubli* filozof podejmuje Lejeune'owską ideę paktu

---

1/ P. Ricoeur *Temps et récit*, t. I, Paris 1983; t. II – *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris 1984; t. III – *Le temps raconté*, Paris 1985. W dalszych przypisach książkę tę opatruję inicjałami i numerem tomu. Por. „Dans la fiction narrative à la première personne, le narrateur et le personnage principal sont le même; dans l'autobiographie seulement l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont le même". Por. Philippe Lejeune *Le Pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975. „Il ne sera donc pas question ici de l'autobiographie. Il ne sera pas interdit d'en parler dans la perspective d'une réfiguration du temps operée conjointement par l'histoire et la fiction. C'est la meilleure place qui puisse ętre assignée à l'autobiographie par la stratégie de *Temps et récit*" (TR II, s. 133).

referencjalnego. Podkreśla różnicę oczekiwań między odbiorcą opowiadania fikcyjnego a odbiorcą tekstu historycznego; ten ostatni nastawiony jest na rekonstrukcję rzeczywistych zdarzeń na podstawie dokumentów[2]. Takie oczekiwanie zdaje się być sprzeczne z tym, co Ricoeur pisał o fikcjonalizacji historii w dyskursie: *mise en intrique*, konfiguracja tego, co niespójne i rozproszone (*concoradance de discorante*) łączy wszak historiografię z narracją literacką. Pamiętajmy jednak, że Ricoeur nie podpisuje się pod tezami „konstruktywistów", takich jak Paul Veyne czy Hayden White. Jest głęboko przekonany o referencyjnym nastawieniu narracji historycznej, której odniesieniem jest doświadczenie czasu, tak jak jawi się ono w przeżyciu indywidualnym czy zbiorowym.

Poznawcze aporie historiografii okazują się aktualne w przypadku prac nad autobiografią; jako odmiana *histoire de vie* podlega ona zasadzie paktu referencjalnego, jako opowiadanie narażona jest na wszystkie zasadzki fikcjonalizacji, które Ricoeur tak starannie przebadał w *Temps et récit*.

Philippe Lejeune okazał się uważnym czytelnikiem Ricoeura. W wydanej w 1998 roku książce *Pour l'autobiographie* powołuje się na Ricoeurowską kategorię „tożsamości narracyjnej", którą filozof przedstawił w III części *Temps et récit*. Z kolei Ricoeur – pisząc o trudnościach związanych z definicją tej kategorii – stwierdza, że systematyczne badania nad autobiografią i autoportretem mogłyby bez wątpienia zweryfikować zasadniczą chwiejność tożsamości narracyjnej, która pośredniczy między tożsamością siebie jako podmiotu doświadczającego (*ipse*) oraz osoby autora jako jednostki tożsamej z innymi (*idem*)[3]. Tworzy się zatem rodzaj koła. Według Lejeune'a, autobiografia mogłaby być wyjaśniona za pomocą kategorii „tożsamości narracyjnej"; z kolei według Ricoeura, kategorię tę można by dopracować w badaniach nad autobiografią. Czy jest to sławne koło hermeneutyczne, czy po prostu błędne kolo – nie nam sądzić. Kategorię „tożsamości narracyjnej" rozwija Ricoeur w opublikowanej w 1990 roku książce *Soi-même comme un autre*. W dziele tym zajmuje się jednak nie autobiografią, ale odpowiedzialnością i etycznym wymiarem prawdy. I te właśnie problemy podejmuje Philippe Lejeune w wystąpieniu z 1999 roku *Czy można zdefiniować autobiografię?*

2/ P. Ricoeur *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000, s. 358. Por. Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu*, wybór i oprac. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 47.

3/ Por. TR III, s. 133. Znamienne, że mimo wstępnych deklaracji analizowane w I tomie *Temps et récit Wyznania* Augustyna nie interesują filozofa jako tekst autobiograficzny. Ricoeur stwierdza, że ich autor przedstawia w księdze XI filozoficzne aporie czasu, nie zajmując się narracją – w przeciwieństwie do Arystotelesa, który w *Poetyce* z kolei uprzywilejowując kategorię fabuły pomija jej rozwój w czasie. Sam Ricoeur pozostaje wierny metodzie XI księgi *Wyznań* – analizuje je jak traktat filozoficzny; są mu potrzebne do postawienia pytań dotyczących związku czasu z opowiadaniem, a nie do zastanawiania się, jakim szczególnym gatunkiem opowieści są Augustiańskie rozważania.

Lejeune pisząc o tych, którzy nie wierzą w prawdę, wspomina o roli narratologii w takiej koncepcji wypowiedzi, która badała dyskurs historyczny jako opowiadanie uwarunkowane na wielu poziomach kategoriami czasu, zaimkami deiktycznymi, gatunkami literackimi. Rozpatrywana w perspektywie tych determinacji autobiografia jawi się jako „fikcja, która nie zna siebie" (nie jest świadoma siebie). Mimo to Lejeune stwierdza:

> Obietnica mówienia prawdy, odróżniania prawdy od fałszu, to podstawa wszystkich relacji społecznych. [...] Autobiografia wpisała się w obszar poznania historycznego jako pragnienie wiedzy i rozumienia i w obszar działania jako obietnica ofiarowania tej prawdy innym, jak również w obszar relacji artystycznej. Jest to akt, który posiada rzeczywiste konsekwencje [...]. Jeśli chodzi o fakt, że tożsamość indywidualna zarówno w piśmie, jak i w życiu tworzy się dzięki opowiadaniu, to nie znaczy to bynajmniej, że mieści się ona w świecie fikcji. Umieszczając się w słowie pisanym, prowadzę dalej ową kreację „tożsamości narracyjnej", na której, jak mówi Paul Ricoeur, polega całe nasze życie. Oczywiście próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. Posługuję się regułami opowiadania, mimo to pozostając wierny mojej prawdzie: przechodzący ulicami to ludzie-opowiadania, i to właśnie trzyma ich przy życiu. Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy. I to nie ma nic wspólnego z zamierzoną grą fikcji.[4]

Ostatecznie o prawdzie autobiografii decyduje nie tyle wartość logiczna wypowiedzi, co pragnienie wiedzy o samym sobie bez względu na to, jak bardzo owo pragnienie deformowałoby obiektywną, faktyczną zawartość osobistego przekazu.

Wypowiedź Lejeune'a jest bliska Ricoeurowskiej koncepcji opowiadania – nie opowiada się na zasadzie sztuki dla sztuki, nawet jeżeli opowieść nie jest zgodna z prawdą, to prawdą jest jej pragmatyczna motywacja, cel. Tak to wygląda w ostatnich pracach filozofa. Ale nawiązując do narratologii Ricoeura, Lejeune uświadomił całą jej ambiwalencję – chodzi o rozdarcie dyskursu jako fenomenu wszechstronnie uwarunkowanego nieosobowymi czynnikami pisania oraz wypowiadania i jednocześnie dyskursu jako zdarzenia podmiotowego, wypowiedzi, która coś obiecuje, przebacza, ustanawia.

Wydawałoby się, że pisarstwo osobiste jest szczególnie bliskie hermeneutyce jako sztuce rozumienia. Jej mistrz, Wilhelm Dilthey, pisząc o potrzebie zrozumienia siebie, przywoływał typową dla autobiografii kategorię *Zusammenhang des Lebens*, która gwarantuje odnalezienie tożsamości w refleksji nad własnymi doświadczeniami. Warto też pamiętać, że gatunek ten został wypracowany w tradycji protestanckiej, gdzie dochodzenie do prawdy o sobie wiązało się z określeniem swojego miejsca wobec Boga. Obydwa te odniesienia liczą się w biografii Paula Ricoeu-

---

4/ Ph. Lejeune *Czy można zdefiniować autobiografię?* Prwdr. referatu z 1999 r. został opublikowany w przekł. R. Lubas-Bartoszyńskiej we wzmiankowanym wcześniej wyborze prac Lejeune'a, s. 4-5.

ra. Jest zdeklarowanym protestantem; książkę *Temps et récit* rozpoczął od analizy *Wyznań* św. Augustyna, który przecież analizuje swoje życie jako proces dochodzenia do wiary. Tekst ten filozof nazwał „autobiografią duchową". W *Wyznaniach* interesuje go rozdarcie między czasem kosmicznym, czasem świata i czasem fenomenologicznym, który Augustyn nazywa czasem duszy. Napięcia te są fundamentalne dla teoretyka autobiografii. Na ich podstawie spróbujemy zarysować możliwy, choć nieobecny w pracach filozofa projekt myślenia o tej formie wypowiedzi. Zastanowimy się również nad tym, dlaczego takiego projektu tam nie ma.

Powtórzmy podstawowe rozróżnienia: tożsamość narracyjna stanowi odpowiedź na pytania: Kto jest podmiotem wypowiedzi? Kto jest podmiotem działania? Kto jest podmiotem opowiadania? Kto jest wreszcie podmiotem roszczenia moralnego? Akt opowiadania scala podmiotowość. Aby określić jakąś osobę, nie wystarczy sam gest nazwania. Tylko w opowieści o życiu jawi się ona jako niepowtarzalna i niezmienna (*ipse*), funkcjonująca w wymiarze pragmatycznym (podmiot działań) oraz w wymiarze etycznym (podmiot odpowiedzialny wobec Innego, realizujący się w spełnieniu obietnicy). Inaczej – zgodnie z tym, co orzekli mistrzowie podejrzeń (Marks, Nietzsche, Freud) – tożsamość tej osoby sprowadzałaby się do jej identyczności z innymi (*idem*), do bycia podmiotem pragnień i iluzji, bytu cielesnego i charakteru. W praktyce opowiadania, które ujmuje człowieka w różnych stanach i etapach, tożsamość danej osoby ujawnia swą dynamikę. Jaźń, to, co jest mną (*soi-même*), może odsłonić się tylko w konfiguracji narracyjnej. Ricoeur cytuje stwierdzenie Prousta

> Podmiot ukazuje się wtedy zarazem jako czytelnik i jako skryptor (*scripteur*) swojego własnego życia. Jak to potwierdza analiza literackiej *quasi*-autobiografii, dzieje czyjegoś życia (*histoire d'une vie*) są bez końca „refigurowane" (objaśniane, usensawniane) przez wszystkie prawdziwe i fikcyjne historie, które podmiot opowiada o sobie. Ta refiguracja czyni z samego życia tkankę opowiadanych historii. (TR III, s. 356)

Do tej pory wszystko zgadzałoby się z Lejeune'owskim zastosowaniem kategorii „tożsamości narracyjnej" oraz z Todorowa kategorią „ludzi-opowieści". Wszystko też wskazywałoby na przydatność autobiografii dla opisu tej kategorii. Jednak Ricoeur pisze, że podmiotem tożsamości narracyjnej może być nie tylko każdy z nas w momencie, kiedy chce określić swój stosunek do czasu, ale także postać powieściowa czy osobowość historyczna. Problem polega na tym, że nie bardzo wiemy, w jaki sposób owa tożsamość się tworzy. Filozof daje przykład kuracji psychoanalitycznej: ze strzępków wypowiedzi, pomyłek, asocjacji powstaje opowieść, która jednak nie jest dziełem chorego, ale lekarza. To analityk dokonuje konfiguracji i refiguracji wszystkiego, co w mowie pacjenta jest splątane i mroczne. Podobnie Arystotelesowski poeta transformuje skomplikowane, przypadkowe działania w spójną fabułę, która następnie ewokuje u odbiorcy proces *katharsis*.

W fazie *Temps et récit* Ricoeur daleki był od tego, aby tożsamość narracyjną wiązać z mówieniem podmiotu o sobie samym: „ja" dochodzące do prawdy o sobie nie może być tą egoistyczną i narcystyczną jaźnią, której hipokryzję i naiwność,

a także związek z ideologiczną nadbudową oraz archaiczną infantylność i neurotyczność obnażały wszystkie hermeneutyki podejrzeń. Jaźń poznająca siebie powinna być produktem życia przebadanego (*examinée*). Albo też życia „oczyszczonego", wyjaśnionego przez katartyczne procedery sztuki.

Jeśli taką opowieścią miałaby być autobiografia, to w żaden sposób nie pokrywałaby się z tymi wszystkimi spontanicznymi historiami życia (*récit de vie, faits divers*), które tak interesują socjologów i antropologów (również Lejeune'a). Jej twórca traktowałaby te historie co najwyżej jako ślady, z których po odpowiedniej selekcji i konfiguracji mógłby skomponować sławny *Zusammenhang des Lebens*. Podmiot autobiografii byłby niejako swoim własnym terapeutą[5], co oczywiście w pewnych wypadkach jest możliwe, ale co w żaden sposób nie wyklucza dalszego ciągu „hermeneutyki podejrzeń". Tożsamość narracyjna takiego osobnika jest oparta tyleż na pragnieniu prawdy, co na wzorcu opowieści literackiej, której prawda jest efektem skomplikowanych operacji mimetycznych, transformujących życie samo w sobie w sztukę, zaś jej miarą – doświadczenie odbiorcy, a nie twórcy opowieści.

Również pojęcie zbiorowej tożsamości narracyjnej buduje się na operacjach porównywalnych z psychoanalizą. Tożsamość ta wyraża się w ciągłości – w kontynuowaniu starych opowieści przez nowe, ich rektyfikacji i transformacji – typowej dla praktyk opowiadania tyleż indywidualnych podmiotów, co przede wszystkim grup, takich jak plemię, naród, klasa. Nie jest ona żadną jednolitą postawą ani narracją: tak jak lekarz rekonstruuje tożsamość chorego z jego z niezbornej mowy, tak antropolog czy historyk odtwarza ją na podstawie świadectw, którymi są różnego typu dokumenty, inskrypcje i zapisy. A odtwarzając – stara się wydobyć z różnorodności tych wypowiedzi znaki wspólnoty, tożsamość osobową czy zbiorową podmiotów, których już nie ma, po których pozostały tylko ślady. W rezultacie zbiorowa tożsamość narracyjna jest produktem skrzyżowania historii i fikcji[6].

Maszyna hermeneutyczna kręci się dalej, koło staje się spiralą. Do kręgu czytelników śladów – psychoanalityków czy historyków, dołącza pisarz i jego czytelnik. I tutaj ginie autobiografia pojmowana jako świadectwo prawdy i jako doświadczenie poznania. Daleko wcześniej niż powstały książki *Temps et récit* i *Soi-même com-*

5/ Takim „terapeutą" chciałby być Bohumil Hrabal, pisarz „nadświadomy", który w jednej ze swoich licznych autobiografii napisał: „Staram się dotrzeć do głębin mej świadomości w taki sposób, że spycham ją w podświadomość i dopiero wtedy próbuję oświetlić minione życie jasną świadomością, aby tym wyjaśnieniem samego siebie leczyć, aby się powoli goić". B. Hrabal *Kim jestem*, przeł. A.S. Jagodziński, Warszawa–Gdańsk 1994, s. 8.

6/ Gdzie indziej Ricoeur stwierdza, że taka aktywność może prowadzić do ujawniania się najbardziej niebezpiecznych nacjonalistycznych mitów „tożsamości narodowej". „Lorsque Fernand Braudel traite de *L'Identité de la France,* il s'emploie certes a dégager des traits distinctifs durables, voire permanents, a quoi on reconnaît la France en tant que quasi-personnage. Mais, séparés de l'histoire et de la géographie, ce que le grand historien se garde bien de faire, ces traits se durciraient et donneraient aux pires ideologies de «l'identité nationale» l'occasion de se dechaîner" Por. P. Ricoeur *Soi-même comme un autre*, Paris 1990, s. 148.

me un autre Ricoeur stwierdził, że proces rozumienia samego siebie nie ma charakteru spontanicznego: dochodzi się do niego nie w drodze introspekcji czy ekspresji, ale przez rozumienie świata znaków[7]. Przekonanie takie wyrosło z jego dyskusji z fenomenologią, z niewiary w poznawcze walory świadomości bezpośredniej, „czystej". Miejsce analizy takiej świadomości zajęła hermeneutyka jako nauka o interpretacji tekstów. Był to też początek niesłychanej kariery literatury pięknej w myśleniu filozofa.

Wracając do naszego tematu: zamiast pisać autobiografię zawsze narażoną na wzmiankowane wcześniej niebezpieczeństwa, lepiej czytać wielkie powieści, także te powieści, które autobiografię udają. Sformułowanie to nie ma charakteru restrykcyjnego; nikt nie zabroni indywiduom plątać się na manowcach własnych iluzji. Rzecz w tym, że filozofa-hermeneutę nie te manowce interesują, lecz sposób, w jaki wielcy pisarze z nimi sobie radzą w akcie literackiej *mimesis*. A więc zamiast topić się – jak Philippe Lejeune – w morzu *écritures ordinaires*, tekstów, które przysyłają badaczowi kryminaliści, z dobrych domów, sklepikarze – należy czytać Virginię Woolf, Tomasza Manna, Roberta Musila i Marcela Prousta, pisarzy, którzy już wcześniej pracę za takiego badacza wykonali i w sposób piękny oraz przekonujący pokazują rozpad tożsamości osobowej (*ipseité*) w świecie zdominowanym przez wzorce tożsamości zbiorowej (*mémeté*), tworząc za pomocą technik narracyjnych powieściowe bajki o czasie.

Ostatecznie fikcja literacka staje się modelem pisania o sobie samym. Analizując *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, Ricoeur ocenił tę powieść jako *quasi*-autobiografię[8], co jednak nie przeszkadzało mu odnajdywać w tym znakomitym tekście literackim wszystkich aporii rememoryzującego podmiotu. Bowiem – wbrew wielokrotnie powtarzanym tezom o zawieszeniu w wypowiedziach fikcyjnych referencji ostensywnej[9] – można znaleźć w pismach filozofa przekonania o referencyjnym walorze literatury. Referencyjnym dwojako: dzieło literackie nie tyle odtwarza rzeczywistość, co wyzwala naszą reakcję, która jako indywidualne doświadczenie jest niewątpliwie rzeczywista. Byłaby to słynna III *mimesis* z *Temps et récit*. Takie pojmowanie referencji zgodne jest z hermeneutycznym założeniem o funkcji podmiotu w konstytuowaniu sensu. Wydaje się wszelako, że analizując wielkie dzieła literackie Ricoeur posługuje się też pierwszym typem *mi-*

7/ Por. P. Ricoeur *Egzystencja i hermeneutyka* (1969), przeł. K. Tarnowski, w: P. Ricoeur *Egzystencja i hermeneutyka*, red. S. Cichowicz, Warszawa 1975; także: K. Rosner *Wstęp*, w: P. Ricoeur *Język, tekst, interpretacja*, wybór i oprac. K. Rosner, Warszawa 1989 s. 33.

8/ Warto zaznaczyć, że status gatunkowy utworu Prousta nie jest do końca jasny dla samych literaturoznawców. Ta sama Dorrit Cohn, na której książkę *Transparence Minds* (1978) powołuje się Ricoeur pisząc o *mimesis* życia psychicznego w powieści (TR II, s. 134), w jednej z nowszych rozpraw (*L'ambiguité généïrique de Proust*, „Poétique" 1997, février) przytacza przykłady, które wskazują na to, że Proust przestrzega zasad paktu autobiograficznego. Podobne wątpliwości co do fikcyjnego charakteru tekstu Prousta ma Lejeune oraz tak zaciekli obrońcy powieściowej fikcji, jak J. Kristeva czy G. Genette.

9/ Por. P. Ricoeur *Teoria interpretacji. Dyskurs i nadwyżka znaczenia*, w: *Język, tekst...*, s. 89-92.

mesis: naśladując działania tematyzują one rzeczywistość bliską człowiekowi, a w swej intencjonalnej zawartości ograniczone są przez świat uwikłanych w komunikację narratorów i postaci. I dlatego *Pani Dalloway* Woolf, *Czarodziejska góra* Manna oraz *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta mimo zawieszenia rzeczywistości obiektywnej stanowią tematyzację problemów oraz zdarzeń ze świata, który nas otacza[10].

W strukturze narracyjnej Proustowskiej *quasi*-autobiografii ujawniają się napięcia pisarstwa osobistego. Nawet jeżeli wyeliminujemy z „paktu autobiograficznego" autora, pozostanie zawsze sprzeczność między narratorem a bohaterem, napięcie między językiem i obrazem świata dziecka (młodzieńca, człowieka chorego, szaleńca) a językiem i obrazem świata tego, kto o swoim dzieciństwie, młodości, szaleństwie opowiada. Przypomina się tu przywoływana przez Ricoeura Augustiańska opozycja między dzieciństwem, którego nie ma, a obrazem dzieciństwa, który jest obrazem w pamięci, i w tekście owo dzieciństwo przypominającym[11]. Ricoeur obserwuje grę czasów gramatycznych, która opiera się na symbolicznym *„futur dans le passé"* – świadomości narratora, który wie wszystko, rzadko jednak antycypując, i ograniczonej świadomości bohatera, któremu jednak zdarzają się refleksje *sub specie aeternitatis*. Wielki traktat z zakresu poetyki, którym są ostatnie strony *Czasu odnalezionego*, kwalifikuje jako wypowiedź fikcyjnego bohatera pogrążonego w anegdotycznym czasie życia, choroby i śmierci, fenomenów, które dotykają wszystkich postaci w momencie, gdy tenże bohater – również nimi zagrożony – zrywa się do twórczych lotów.

Warto powtórzyć, że według Ricoeura związek, który łączy opowiadanie historyczne i opowiadanie fikcyjne, polega na sztuce kompozycji. Obydwa typy zapisu konfigurują doświadczenie potoczne w fabułę, która stanowi temporalną syntezę tego, co różnorodne. W tym sensie autobiografia reprezentująca stronę opowieści prawdziwej byłaby bliska i historii, i literaturze. Ale – i to wykazuje Ricoeurowska analiza *quasi*-autobiografii – literatura stwarza pole dla głębszej refleksji filozoficznej niż historiografia głównie dlatego, że uprawia gry z czasem, obce linearno-

10/ Przekonanie takie wyraża Ricoeur w książce *Soi-même comme un autre*, gdzie pisze wprost, że „Les personnages de théâtre et de roman sont de humaines comme nous. Dans la mesure ou le corps propre est une dimension du soi, les variations imaginatives autor de la condition corporelle sont des variations sur le soi et son ipseité. [...] Car l'action «imitée», dans et par la fiction, reste aussi soumise à la contrainte de la condition corporelle et terrestre", (s. 178).

11/ Chodziłoby m.in. o sposoby uwiarygodnienia aktualnej wiedzy narratora przez świadomość dziecięcego bohatera. Oto fragment bezpośrednio z Augustyna: „Kiedy rzeczy przeszłe wiernie opisujemy, wydobywamy z pamięci nie same rzeczy, które już przeminęły, lecz słowa oparte na obrazach owych rzeczy, które wtedy, gdy się rozgrywały, za pośrednictwem zmysłów wycisnęły jakby ślad na umyśle. Na przykład moje dzieciństwo, którego już nie ma, spoczywa w czasie przeszłym, który już też nie istnieje. Ale obraz dzieciństwa, kiedy go przywołuję i opisuję, oglądam w czasie teraźniejszym, gdyż obraz ten jest nadal w mojej pamięci obecny". Augustyn *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1999, s. 336-337.

ści dyskursu o rzeczywistości. To utwory fikcyjne pozwoliły dostrzec podwojenie czasu na czas opowiadania i czas opowiadany, to powieść korzysta z retrospekcji i antycypacji, wreszcie w powieści możliwy jest symultanizm. Ponadto przez wprowadzenie refleksji bohatera, asocjacji poza- czy ponadfabularnych, ujawnia się ta strona autobiografii, która wiąże ją z autoportretem[12]. Fikcja, tworząc światy wyobraźniowe, otwiera nieskończone potencje dla badania czasu (TR II, s. 223). Analiza literatury stanowić może wzór do refleksji nad wszelkimi – również osobistymi – dyskursami historii. Szansa, którą Arystoteles przyznał poezji, jest w całości potwierdzona przez współczesnego filozofa.

I rzeczywiście, kiedy czyta się prace Philippe'a Lejeune'a, widać, jak jego wyobraźnia badawcza jest modelowana przez wrażliwość literacką i osiągnięcia teorii literatury, jak znakomite rezultaty daje ogląd narracji dokumentalnej w kontekście punktów widzenia i głosów autora, narratora i bohatera – w jednej postaci podmiotu autobiografii. Z drugiej strony Lejeune pokazuje, że sami autorzy tekstów osobistych często wzorują się na literaturze, uznając ją za wzorzec ekspresji. W rezultacie uważna analiza „powieściowych bajek o czasie" sprawia, że opis prawdziwej autobiografii jako niefikcjonalnego gatunku wypowiedzi może Ricoeurowi wydawać się zbędny.

Zbędny także z zupełnie innego powodu. Wprawdzie filozof polemizuje z tezą Genette'a, który traktuje ostatnią część powieści Prousta jako autorski wykład poetyki, jednak pisząc o *Czasie odnalezionym* robi to samo, to znaczy analizuje strukturę powieści jako wyraz poglądów autora na czas, sztukę, rolę metafory jako spięcia życia i wypowiedzi. Jednym słowem, badając tekst utworu, rekonstruuje – tak jak inni filozofowie, np. Gilles Delleuze[13] (z którym w wielu punktach nie zgadza się) – Proustowską antropologię i estetykę. Chociaż punktem wyjścia jest kompozycja powieści, punktem dojścia jest dla filozofa – filozofia. Można więc powiedzieć, że Ricoeur traktuje powieść Prousta jako dokument, jako jedną z możliwych wersji autobiografii duchowej – już bez owego tyle razy podkreślanego *quasi*. Walory poznawcze literatury jawią mu się, podobnie jak badaczom ze szkoły historii idei, jako filozoficzna nośność powieściowego dyskursu.

Deprecjacja pisarstwa osobistego jest kontynuowana w książce *Soi même comme un autre*. Ricoeur pisze o ograniczeniach teorii narracyjności, przedstawionej w swojej trylogii z lat osiemdziesiątych. Dostrzegając w tekście narracyjnym trzy poziomy podmiotowości (autor, czyli nadawca wypowiedzi, postać – podmiot w niej działający, odbiorca jako ten, na którego nakierowane jest działanie postaci), zajmuje się problematyką aktów mowy i skutkami oddziaływania opowieści na Innego. Podkreśla wielką rolę narracji jako sposobu rozumienia życia. Jeszcze raz przywołuje Diltheyowską kategorię *Zusammenhang des Lebens*. Jednak podejmując problem tożsamości, znowu wraca do literatury; wypowiedź fikcyjna lepiej niż jakiekolwiek inne teksty – bo w sposób symboliczny i wyobraźniowy – obrazuje efekt

12/ Por. M. Beaujour *Miroir d'ancre*, Paris 1988.

13/ Por. G. Deleuze *Proust et les signes*, Paris 1964; P. Ricoeur *Temps et récit II*, s. 194-195.

moich intencjonalnych działań na innych[14]. Tożsamość narracyjną wiąże przede wszystkim z postaciami: przedstawione w opowiadaniu dzieje bohatera to laboratorium sądów moralnych, ilustracja postawy „poświadczenia" (*attestation*), teren wypróbowywania różnych typów stosunku podmiotu do prawa i do rzetelności obietnicy (*promesse*) – właściwości, które decydują o niepowtarzalności osobowej człowieka.

W pierwszej części tej książki rozprawia się ostatecznie z poszukiwaniem filozoficznego sensu życia w pisarstwie osobistym. Przywołuje kategorię *„unité narrative d'une vie"*, którą w książce *After Virtue, a Study In Moral Theory* (Notre Dame, 1981) posłużył się A. Mac Intyre na oznaczenie praktyk i planów życiowych, ujawnionych w doświadczeniu jednostki (s. 187). Mac Intyre reprezentuje grupę badaczy, którzy twierdzą, że charakter narracyjny ma już myślenie samo w sobie, że nie jest tak, iż człowiek najpierw percypuje fakty, a potem próbuje je zrozumieć. Podmiot porządkuje świat na poziomie pierwotnej spontaniczności, a retencja i protencja określają każdy akt spostrzeżeniowy[15]. Ricoeur ostro polemizuje z tą tezą, wskazując na niezakończoność i rozproszenie doświadczenia, wielość krzyżujących się planów, brak antycypacji związanych z wiedzą o przyszłości, brak selekcji – czyli te wszystkie cechy, których bezpośrednim, nierefleksyjnym odbiciem są *écritures ordinaires*, świadectwa życia tak urzekające antropologów, etnografów i socjologów. Mimo że czasowość doświadczenia jest warunkiem bycia człowieka w świecie, narracja nie stanowi składnika tegoż doświadczenia, ale produkt dystansu wobec niego. Refiguracja, czyli wyjaśnienie i uświadomienie sobie własnej sytuacji, jest efektem dokonywanej w opowiadaniu konfiguracji zdarzeń w fabułę. Proces ten może dokonać się tylko przez pośrednictwo zapisanych, przekazywanych czy wytworzonych w wyobraźni innego opowieści. Podkreślając przewagę fikcji nad *histoires de vie*, Ricoeur powtarza, że literatura piękna może pomóc człowiekowi w odnalezieniu własnej tożsamości, bowiem opowiadanie ilustruje działania, a jego struktura czasowa jest homologiczna wobec temporalnej struktury rzeczywistości.

14/ P. Ricoeur *Soi même...*, s. 381. Cytaty z tej książki oznaczamy w tekście numerem stronic.

15/ Por. K. Rosner, *Współczesne stanowiska narratywistyczne w filozofii historii a problem relatywizmu*, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 4. Pisząc, że „Narracja jest więc tu rozumiana nie jako struktura tekstu, ale jako prymarny akt umysłu", Rosner przywołuje pracę Mac Intyre'a, ale przede wszystkim książkę D. Carra *Time, Narrative and History*, Bloomington 1986. Por także: J. Trzebiński *Narracja jako sposób rozumienia świata*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2002. Przeciwstawieniu koncepcji Carra i Ricoeura K. Rosner poświęciła referat *Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji* (na konferencji „Horyzonty interpretacji. Wokół myśli Paula Riccoeura", zorganizowanej przez Instytut Kulturoznawstwa oraz Instytut Filologii Romańskiej UAM w dniach 14–15 lutego 2002). Mój artykuł jest nieco zmienioną wersją referatu, który wygłosiłam na tej sesji. Organizatorem konferencji, Annie Grzegorczyk i Mieczysławowi Lobie, dziękuję za dodatkowe wskazówki bibliograficzne.

Jeszcze raz wraca do paktu autobiograficznego Lejeune'a. Podejmuje kapitalny problem autora. Pyta: „Czy, interpretując siebie w terminach historii z życia, jestem jednocześnie autorem, narratorem i bohaterem?" (s. 189). Niekoniecznie. Tworząc „opowiadanie o życiu, którego egzystencji nie jestem autorem (nie jest to moje życie), jestem jego współautorem, jeśli chodzi o sens" (s. 191). Nie bardzo wiemy, o kogo chodzi: o biografa czy o autora fikcji? Ambiwalencja ta przenosi się na proces lektury. Tak jak pisarz opowiadający o cudzym życiu tworzy jego sens, tak współtwórcą, autorem sensu staje się czytelnik opowiadania stworzonego przez pisarza. Jeszcze raz pytamy: „Kim jest autor?" Czy jest to żywy osobnik – twórca własnej egzystencji, czy pisarz – twórca opowieści o tej egzystencji, czy też odbiorca nadający sens opowiadanej historii? Hermeneutę interesuje przede wszystkim podmiot interpretacji – czytelnik, który w lekturze dzieła, śledząc losy i wybory moralne postaci, odnajduje siebie samego i w ten sposób staje się współautorem tekstu nie przez niego napisanego. Chodzi o to, „w jaki sposób doświadczenia myślowe ewokowane przez fikcję, z wszystkimi etycznymi implikacjami, uczestniczą w obserwacji mnie samego w życiu realnym?" (s. 188). Sens etyczny literatury nie polega na ekspresji przekonań moralnych, ale na konstrukcji intrygi, która prowokuje mnie do pracy sensu. „Czytelnik jest wzywany, aby zrozumieć siebie wobec tekstu"[16].

Ricoeurowski człowiek sprawdza się bardziej w interpretacji, aniżeli w działaniu i dlatego prawdę o sobie niesie mu literatura. Zatem – a jest to już moja hipoteza – najlepszą autobiografię stanowiłby dziennik lektur. Co zresztą potwierdzają wielcy diaryści, tacy jak Stefan Żeromski czy André Gide, którzy w cudzych tekstach odnajdują własne intencje, oraz wielcy pisarze ponowoczesności, którzy często tylko przez cudze teksty potrafią tworzyć własne.

Tu warto dodać, że twórcy dostarczali przykłady zobiektywizowania prawdy o sobie nie tylko w fikcji. Np. Roland Barthes napisał swoją autobiografię posługując się w większości tekstu trzecią osobą (*Rolad Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975), a utwór Bohumila Hrabala *Wesela w domu* opowiada o jego życiu ustami jego żony, chociaż to Hrabal (a nie żona) tę opowieść stworzył[17]. Inny przykład, tym razem z historiografii, daje sam Ricoeur. Chodzi o zalecenie „nauczenia się opowiadania w inny sposób i przejścia przez szkołę narracji innych, przez historię pisaną przez historyków należących do innych społeczności niż nasza, nawet do innych wielkich kultur niż te kultury, które miały swój założycielski udział w ukształtowaniu naszej epoki kulturowej"[18]. Wydaje się, że literatura fikcji stanowi dla narcystycznego podmiotu taką szkołę „opowiadania przez innych", któ-

16/ P. Ricoeur *Filozofia osoby*, przel. M. Frankiewicz; Wykłady z filozofii współczesnej im. Ks. Konstantego Michalskiego C.M., 26–29 X 1992. W wykładach tych Ricoeur streszcza i popularyzuje idee z książki *Soi-même comme un autre*.

17/ Por. B. Hrabal *Wesela w domu* (1984–1986), przel. P. Godllewski, Warszawa 2001.

18/ P. Ricoeur *Pamięć, zapomnienie, historia*, przel. J. Migasiński, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, przekł. i wstęp K. Michalski, Kraków 1995, s. 37.

rej – po stronie czytelnika – odpowiada sztuka rozumienia siebie w narracji innego. Czemu dokładnie odpowiada tytuł książki: *Ja sam jako inny*.

Przygoda hermeneutyczna toczy się dalej. Znamy miejsce czytelnika. Dalej jednak niepokoi nas problem, w jakim stosunku pozostają jaźń, podmiot działania i autor fikcyjnego dzieła? Na czym polega jego niepowtarzalna osobowość i jak dotrzeć do jego tożsamości narracyjnej? Stanowisko Ricoeura jest tu bardzo wieloznaczne. Pisarz jako osobnik empiryczny w małym stopniu interesuje filozofa; zdecydowanie odcina się od interpretacji ekspresyjnej autora, traktując go tylko i wyłącznie jako mediatora między materiałem tematycznym a konfigurującą funkcją opowiadania. Podobnie jak nie interesuje go samoświadomość autobiografa (który w istocie niewiele o sobie wie), tak nie interesują go życiowe czy etyczne gesty autora fikcji. Zawieszenie referencji, o którym tyle razy pisał, dotyczy także tego konkretnego osobnika, którym jest twórca. Ricoeur przytacza opinię „stoików, którzy interpretowali życie samo w sobie, życie przeżyte jako przybranie roli w sztuce, której nie napisaliśmy i której autor jest od tej roli oddalony" (s. 191). Czyżby sam autor też grał rolę w sztuce nienapisanej przez niego? Jak wobec tego rozumieć takie akty mowy, jak deklaracja „oto ja" („*Me voici*"), dotrzymywanie słowa (*tenir la parole*), obietnica i poświadczenie? Czy przynależą one postaciom literackim, które uczą czytelnika projektów dobrego życia? Ale czy sam autor nie jest z kolei czytelnikiem morza tekstów, które – jak to Ricoeur kiedyś napisał – stanowią dla niego świat?[19]

Wydaje się, że w tym miejscu pora zatrzymać grę hermeneutyczną, która jest grą interpretacji (także naszej interpretacji pism Ricoeura). Robi to sam filozof świadomy zasadzek, które przynosi idea podmiotu jako bytu przede wszystkim rozumiejącego, uwikłanego w scenariusze, których nie jest autorem. Miejsce hermeneutyki zajmuje etyka. W drugiej części *Soi-même comme un autre* motyw podmiotu interpretującego wypierany jest przez motyw podmiotu działającego. Obiekcje wobec autobiografii miały podłoże epistemologiczne – tożsamość narracyjna człowieka piszącego o sobie sprowadza się do różnych typów iluzji. W ostatnich pracach kryteriom epistemologicznym przeciwstawiają się kryteria pragmatyczne. Ricoeura zaczyna interesować „podmiot uzdolniony, podmiot mogący określić siebie samego jako odpowiedzialnego za swoje myśli i czyny"[20]. Ta zmia-

---

19/ Por. „pour moi, le monde est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interpretés et aimés. Comprendre ces textes, c'est interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes significations qui, d'un simple environnement (*Umwelt*), font un monde (*Welt*)", TR I, s. 121. Jeżeli wbrew temu, w co wierzył Paul Lejeune, autobiografia stanowi fikcję, która nie zna samej siebie, to czy zna siebie pisarz, który wszelako tworzy literackie wzory życia, owe „tożsamości narracyjne" przynależne bohaterom i interpretowane przez czytelników? Twierdzenia takie posłużyły mi w studium *Koniec mimesis?* do szukania (wbrew deklaracjom filozofa) analogii między postmodernistyczną ideą „tekstowego świata" a Ricoeurowską teorią mimesis. Por. Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 163-166.

20/ P. Ricoeur *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 43.

na zainteresowań wynika między innymi z oporu wobec koncepcji „jaźni liberalnej", wyposażonej w prawa bez względu na własną odpowiedzialność. Filozof twierdzi, że stosunek do przeszłości jest określony przez projekt przyszłości; na interpretację tego, co było, także na interpretację moich własnych doświadczeń, wpływają nie tyle rozmaite uwarunkowania śledzone przez „szkoły podejrzeń", co aktualne motywy działania, np. „projekt dobrego życia". Obecność, teraźniejszość podmiotu nie ogranicza się do gry przygodności i konieczności; jak w każdej grze liczą się reguły, które jest on w stanie opanować. Liczy się także ciało. Ricoeur polemizuje z postmodernistyczną krytyką metafizyki obecności. Mimo że bliska jest mu niechęć wobec racjonalizmu, pisze, iż obecność człowieka w różnych typach kulturowych obiektywizacji nie sprowadza się do aktów poznawczych, do tego, co postrzega się zmysłowo czy inteligibilnie: jest ona artykulacją troski, radości i cierpienia[21], tych wszystkich uniwersalnych sytuacji, które przeczą tezom o śmierci podmiotu we współczesnej humanistyce.

W kontekście takiej humanistyki pojawia się potrzeba samookreślenia, które przekracza czynności interpretacji. Refleksja nad własną tożsamością, zdolność do rozumienia samych siebie ujawnia się w momencie mówienia i działania, ale realizuje się wtedy, kiedy przedstawiamy siebie jako „bohaterów lub narratorów historii, które o samych sobie opowiadamy"[22]. Wobec tej potrzeby upadają abstrakcyjne kryteria prawdy pojętej jako zgodność z rzeczywistością. Tożsamość narracyjna zmienia podmiot; nie jest to już opisany w trzeciej osobie bohater powieści, ale jaźń wyrażona w pierwszej osobie, dialogująca i apelująca o uznanie do Innego. Bowiem podmiot w istocie jest tym, co odnosi się do siebie w odniesieniu do rzeczywistości.

W książce *La mémoire, l'histoire, l'oubli* Ricoeur wrócił do Augustyna, nazywając go filozofem, który odkrył wnętrze (*interiorité*). Przez długi okres swojego życia Ricoeur zajmował się fikcjonalizacją opowiadania jako takiego. Jej przyczyny widział w konfiguracji potocznego doświadczenia w fabułę (*mise en intrigue*), w oddziaływaniu różnego typu konektorów rzeczywistości, wreszcie w kondycji opowiadania jako zapisu, czyli transformacji aktu wypowiadania w wypowiedzenie. Ten ostatni czynnik staje się z czasem dla Ricoeura najważniejszy. Transformacja zdarzenia mowy w zapisany tekst każe mu szukać w opowiadaniu – bez względu na temat i bez względu na system artykulacyjny – śladów opowiadającego, a czas historyczny traktować jako mediację między czasem kosmicznym a czasem duszy. Broniąc się heroicznie przed banałami teorii ekspresji, filozof rozwijał koncepcje obiektywizacji i mediacji, z dobrą wiarą przedzierał się przez stworzone w poetyce i etnologii machiny narratologiczne, aby w końcu uznać, że stanowią one wstępne, chociaż konieczne narzędzie wyjaśniania tego, co trzeba przede wszystkim zrozumieć. Znów bliski staje mu się mu Husserl i jego koncepcja intencjonalności; uznanie obiektywnego czy idealnego statusu znaczeń nie przeszkadza mówić

21/ P. Ricoeur *La mémoire, l'histoire...*, s. 460.

22/ P. Ricoeur *Filozofia osoby...*, s. 42.

o sensie konstytuowanym w ujęciu przedmiotu przez podmiot. Takim podmiotem jest także autor. Przecież to on (jako twórca wypowiedzi narracyjnej) mówi i rozdziela glosy innych mówiących. Tekst jest jego działaniem i jako taki ma charakter tyleż semantyczny, co etyczny.

Nie zmienia się jednak ideał dobrego opowiadania. Narracja o sobie nie ma w sobie nic ze spontaniczności. W wywiadzie, który Ricoeur udzielił na Wielkanoc w 2000 roku w Taizé, mówi o zbawiennej funkcji zapomnienia.

> Zapominanie nie jest więc po prostu nieszczęściem braku pamięci, ale także strategią tworzenia opowieści. Żeby móc coś opowiedzieć, trzeba dużo zapomnieć, aby zachować to niewiele, które tworzy sens. Sądzę więc, że życzliwość wobec samego siebie to zaufanie, jakie okazuję własnej zdolności komponowania opowieści z uwzględnieniem procesu zapominania, zapominania z samej istoty łaskawego, życzliwego nie tylko dla mnie.[23]

Procedury dobrej opowieści, także selekcja i kompozycja, najlepiej realizowały się w literaturze pięknej. Kiedy jednak pojawia się motyw działania, odpowiedzialności, obietnicy, podmiotu prawa, pamięci i zapomnienia, narracja literacka stopniowo znika z pola uwagi. Inna refleksja stała się dla Ricoeura ważniejsza. Dotyczy ona możliwości mówienia o sytuacjach granicznych, takich jak śmierć – jednostkowa czy zbiorowa (np. Holokaust). Chodzi o szukanie form wypowiedzi dla wydarzeń, w stosunku do których tezy o permanentnej fikcjonalizacji wydają się tyleż niepoważne, co nieetyczne, dla wydarzeń wskazujących na limity tradycyjnej reprezentacji. Ricoeur polemizuje z Haydenem Whitem, który przed nim podważył możliwości realistycznej wypowiedzi o „ostatecznym rozwiązaniu" (*solution finale*). White stwierdza, że jedynie powieść postmodernistyczna, autorefleksyjna czy też obracająca się w rejonach światów możliwych, byłaby w stanie ująć te fakty[24]. I tu pojawia się paradoks – Ricoeur przestaje wierzyć w literaturę. Praca przedstawienia – konfigurująca *mimesis* – musi być zastąpiona przez siłę dokumentu. To, co kiedyś miało wartość tylko śladów, zaczyna znaczyć samo w sobie. Po raz pierwszy świadectwa osobowe, historie życia (katów, ofiar, tych, co przeżyli) okazują się bardziej na miejscu aniżeli piękne powieści. Życie przekroczyło ramy możliwości i prawdopodobieństwa, ramy, które sprawiały, że – według Arystotelesa i według Ricoeura – poezja była bardziej filozoficzna od historii[25].

23/ *Wydobywanie dobra. Z Paulem Ricoeurem rozmawia Brat Emil z Taizé*, przeł. M. Prussak, „Więź" 2001 nr 12, s. 22-23).

24/ Por. H. White *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w: H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska i M. Wilczyński, Kraków 2000.

25/ Por. P. Riceur *La mémoire...* „tenter d'écrire l'histoire de la «solution finale» n'est pas une entreprise désespéré, si l'on n'oublie pas l'origine des limites de principe qui l'affectent. C'est plutôt l'occasion de rappeler le trajet que le critique doit effectuer, remontant de la représentation à l'explication/compréhension et de celle-ci au travail documentaire, jusqu'aux ultimes témoignages dont on sait que le recueil est brisé, entre la voix des bourreaux, celle des victimes, celle des survivants, celle des spectateurs diversement

I jeszcze jedno. Chociaż Ricoeur nie napisał studium o autobiografii, stworzył własną autobiografię. W 1995 roku – na zamówienie L.E. Hahna, który w serii „The Library of Living Philosophers" wydawał zbiór esejów *The Philosophy of Paul Ricoeur* (Chicago and Lasalle, Illinois, Open Court) – bohater publikacji napisał do niej wstęp. Książka była w zasadzie przeznaczona dla publiczności anglojęzycznej, ale niebawem pojawiła się jej wersja francuska *Reflexion faite. Autobiographie intelelctuelle* (Paris 1995, éd. Esprit). Świadomy wszystkich zasadzek pisarstwa osobistego, filozof powtarza, że jest ono mieszanką fikcji i prawdy. Precyzyjnie ogranicza tematykę do tego, co deklaruje tytuł. Konstytuuje swoją świadomość narracyjną w opowieści o wielkiej poznawczej przygodzie. Tylko w dwóch miejscach tej niezwykle zrygoryzowanej, artykułowanej ściśniętym głosem wypowiedzi w intelekt wkracza życie – chodzi o narodziny i śmierć syna. Nie można tworzyć teorii literackiej na doświadczeniu granicznym, jakim jest utrata kogoś bliskiego. A jednak dopiero wtedy Paul Ricoeur zaczął pisać o sobie.

I ostatnia uwaga. Nie jest zupełnie pewne, czy potencjalnie możliwa w pismach filozofa refleksja o autobiografii byłaby w stanie objąć najbardziej przewrotne, najnowsze formy tego gatunku. Ricoeurowski podmiot etyczny nie jest graczem, to osobnik serio, bliski analitycznym koncepcjom szczerości wypowiedzi. Serio także, gdy się łudzi i myli. Podmiot, który pragnie prawdy o sobie i w opowieściach ją zdobywa. Tytułem kontrastu warto przytoczyć wypowiedź wielkiego diarysty, Witolda Gombrowicza:

> Szczerość... Niczego nie lękam się bardziej jako pisarz. Naiwna, prostolinijna szczerość w literaturze jest do niczego. I oto jedna z dynamicznych antynomii sztuki: im bardziej jest się sztucznym, tym bardziej można być szczerym, sztuczność pozwala artyście na zbliżenie się do prawd wstydliwych. A co do *Dziennika*... Czy widział pan kiedykolwiek dziennik „szczery"? Dziennik „szczery" to właśnie dziennik skłamany, ponieważ szczerość nie jest z tego świata. I przecież szczerość to nudziarstwo. To nieefektowne![26]

---

impliqués" (s. 338). Nieprzypadkowo jedno z ciekawszych studiów Lejeune'a dotyczy *Dziennika Anny Frank*. Por. Ph. Lejeune *Les brouillons de soi,* Paris 1998. *Nota bene* Lejeune wykazał, że dziennik ten miał 3 wersje, że dziewczynka spontanicznie spisująca swoje przeżycia osobiste, zaczęła przeredagowywać tekst pierwotny w chwili, kiedy ktoś ze znajomych zasugerował jej, ze może on stanowić dokument historyczny: ostateczna wersja, którą czytamy, jest kompilacją dwóch tekstów oryginalnych, dokonaną przez ojca Anny, który przeżył zmarłą w Oświęcimiu córkę.

26/ D. le Roux *Rozmowy z Gombrowiczem,* Paryż 1969, s. 101. Warto tu przytoczyć wypowiedź innego współczesnego intelektualisty, Rolanda Barthes'a. Jest to głos „podwojony", bowiem cytuje go inny „nadświadomy pisarz", Bohumil Hrabal, we wzmiankowanej wcześniej przewrotnej autobiografii, którą są *Wesela w domu* (1984 – 86): „jak mówi pan Barthes... idę wprawdzie przed siebie, lecz palcem wskazuję na swą maskę, którą przywdziałem jak aktor, który postanowił, że będzie udawać pajaca, błazna...." (s. 419). Nie udało się nam zlokalizować tej wypowiedzi ani w wywiadach Barthesa (*Les grains de la voix*, Paris 1982), ani w *Roland Barthes par Roland Barthes*. Byłaby ona najbliższa ideologii pisarstwa jako permanentnego oszustwa dokonywanego na języku, którą krytyk głosił w wykładzie inauguracyjnym w Collège de France (*Leçon*, Paris 1978).

Można sądzić, że wobec takiej deklaracji filozof byłby bezsilny. Tożsamość twórcy jako manipulatora, gracza, błazna, *poète maudit* – tego typu *mimesis* Ricoeur w swych długich i żmudnych opowieściach o rozumieniu nie przewidział. Ciągnąc jednak dalej hermeneutyczną „nitkę", zaryzykujemy pytanie: a może miał rację, nie chcąc zajmować się autobiografią? Zakładając, że jej autor jako podmiot uwikłany w rozmaite uwarunkowania, nie zna samego siebie, od dawna nie wierzył w jej prawdę. W przeciwieństwie do tworzonej świadomie fikcji miałaby ona co najwyżej status śladu, na podstawie którego można ewentualnie zbudować tożsamość narracyjną mówiącego podmiotu. Dlatego – i tu paradoksalnie jest zgodny z Gombrowiczem – wolał literaturę. Być może przewidział pułapki, które dla badaczy – także dla hermeneutów – zastawiali nowocześni pisarze i do których tak otwarcie przyznawali się tylko niektórzy z nich?

Maria GOŁĘBIEWSKA

Wybór etyczny według Kierkegaarda a tożsamość w kulturze medialnej

Tekst ten przedstawia podstawowe tezy dotyczące kryzysu tożsamości i spójności autonomicznej jednostkowości we współczesnej kulturze medialnej, nazywanej też „kulturą przedstawienia" (w znaczeniu „widowisko", „spektakl", gra) między innymi przez Waltera Benjamina i Jeana Baudrillarda. Kwestia tożsamości Ja autonomicznego i samoustanawiającego stała się istotnym tematem rozważań u początków XIX wieku, gdy wskazywano między innymi niedostateczne ujęcie w dotychczasowej filozofii kwestii samoustanowienia i samoodnoszenia się Ja w relacji poznawczej oraz problematyczność relacji Ja ze światem społecznym, z Innymi. Kwestie te były przedmiotem rozważań między innymi Schopenhauera, Kierkegaarda, Nietzschego, których koncepcje powstawały w momencie dostrzeganego już wówczas kryzysu dotychczasowej tradycji zachodniej i kwestionowania jej wartości. Wszyscy ci myśliciele ujmują problematykę tożsamości Ja w kontekście życia społecznego dużych skupisk miejskich wraz z ich zróżnicowaniem kulturowym, płynnością norm oraz następującymi zmianami w obyczajowości i moralności. Współcześnie problematyka kryzysu, w tym kryzysu tożsamości, jest często ujmowana w kontekście myśli Nietzschego, która sama znacząco oddziałała na przemiany w myśleniu o kulturze i człowieku. Proponuję tutaj ujęcie kwestii kryzysu tożsamości w kontekście koncepcji wyboru etycznego Kierkegaarda, która okazuje się bardzo aktualna i przydatna w rozpatrywaniu kwestii przemian tożsamości we współczesnej kulturze.

Ja i Inny, tożsamość i poróżnienie w kulturze medialnej

W latach trzydziestych Walter Benjamin opisywał sytuację kultury europejskiej i sytuację autonomicznej, jednostkowej podmiotowości w społeczeństwie nowoczesności jako „rozproszenie" doświadczenia jednostkowego pod wpływem

nadmiaru bodźców w życiu codziennym. Owo rozproszenie nazwał on „demontażem świadomości". Rozproszenie to – oznaczające utratę czy zanik spójności doświadczenia jednostkowego – jest zarazem utratą spójnej tożsamości indywiduum. Benjamin podkreślał, że wzmożonej percepcji codziennej wielości bodźców będących skutkiem przemian cywilizacyjnych, technicznych, nie towarzyszy rozwój koncepcji moralnych czy też moralnej refleksji nad tak odmienioną kondycją człowieka, z zastąpieniem całościowego doświadczania rzeczywistości przez jej fragmentaryczne przeżywanie szokowe. Dlatego pisał o niewspółmierności tempa rozwoju technicznego i jego wartościowania, ocen moralnych[1].

Filozofowie i badacze kultury współczesnej, zajmujący się przede wszystkim estetyką, pokazują, w jaki sposób ów zanik spójności doświadczenia jednostkowego przekształca się w postulowane i normatywne w kulturze współczesnej otwarcie doświadczenia na nowe przeżycia, na pełną wolność zmiennego samodefiniowania indywiduum, a ostatecznie w bezdyskusyjną akceptację nowych zdarzeń. Paul Virilio w kontekście swej wizji kultury współczesnej jako „kultury katastroficznej" nazywa te nowe zdarzenia – w miejsce Heideggerowskiego „zdarzenia" czy „wydarzania się" – „wypadkami" (*„les accidents"*).

Badacze zajmujący się mediami piszą o pewnym wyczyszczeniu osobowości w wyniku nadmiaru zbyt silnych bodźców, czego skutkiem jest potrzeba nowych bodźców, percepcji, doświadczeń, przeżyć. To one są źródłem tożsamości konstytuowanej na nowo w miejsce pustki, pozostawionej przez traumatyzujące silne bodźce. Byron Reeves i Clifford Nass w książce *The Media Equation. How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*, opublikowanej w 1996 roku[2] opisują narzędzia, którymi dysponują media w celu wpływania na widzów, również na tworzenie nowej osobowości przez media. Powołują się na badania pokazujące, w jaki sposób zbyt silne bodźce o charakterze traumatyzującym oddziałują na widza, przede wszystkim pokazywane akty przemocy, głośne dźwięki, ostra kolorystyka obrazu, nieoczekiwane dźwięki i obrazy zmieniające się z dużą częstotliwością. Jednym ze skutków percepcji tego rodzaju przekazu jest całkowita koncentracja uwagi na bodźcach i w rezultacie pewne „oczyszczenie" pamięci i świadomości (można tu doszukiwać się pewnych analogii z Arystotelesowskim pojęciem *katharsis*, tyle że opisywane są tu negatywne skutki przeżycia katarktycznego). Odbiorca traci kontakt z dotychczasowymi treściami świadomości, nawet najlepiej pamiętanymi, które później musi niejako odtwarzać w pamięci, przypominać sobie z pewnym wysiłkiem.

Nass i Reeves podkreślają, że przekazy i ich treści prezentowane bezpośrednio po owych silnych bodźcach są bardzo dobrze percypowane i zapamiętywane przez widza nastawionego do nowych treści mało krytycznie. Dzieje się tak, ponieważ mają one pewien walor świeżości i dają widzowi poczucie odprężenia. Nass i Re-

1/ A. Zeidler-Janiszewska *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 125.

2/ Polski przekład *Media i ludzie*, Warszawa 2000.

eves opisują, jak owo działanie silnych bodźców na widza jest wykorzystywane przez medialnych twórców, nadawców, przede wszystkim przez twórców reklam. Obrazy produktów i ich użytkowników, stanowiące wzorce czy punkty odniesienia w konstrukcji tożsamości odbiorcy-konsumenta, mogą być łatwiej przyjmowane i lepiej zapamiętywane.

Jednak już Georg Simmel w książce *Philosophie des Geldes*[3], opublikowanej w 1900 roku opisywał nową postawę dostrzeżoną w społeczeństwie rynkowym, organizowanym przez porządek pieniądza („monetarny") i nieograniczoną dostępność rzeczy i świata – postawę zobojętnienia. Zobojętnienie to dotyczy percepcji świata i wszelkiego wartościowania osób i rzeczy. Jednym z efektów owej pełnej dostępności rzeczy świata jest znużenie, zmęczenie nadmiarem rzeczy i światem w pełni dostępnym (postawa „zblazowania"). Wiele lat później Jean Baudrillard wygłosił bardzo podobną tezę dotyczącą społeczeństwa konsumpcyjnego (*La société de consommation*, 1971). Georg Simmel pisał, że postawa zobojętnienia znajduje swoją kontynuację i zarazem rozwiązanie w aktach silnej stymulacji, pobudzenia, które w rezultacie stają się same celem aktywności człowieka. Sama stymulacja staje się wartością, a wyzwolenia ze znużenia „szuka się bez zastrzeżeń w czystym, swe ostateczne znaczenie przemilczającym środku: w samym fakcie «stymulacji»"[4].

W połowie XIX wieku pojawiły się dwie skrajnie odmienne tezy filozoficzne i antropologiczne, dotyczące statusu indywiduum i jego relacji z innymi, ze społecznością. August Comte głosił postulat altruizmu. Fryderyk Nietzsche tezę o nieskrępowanej autokreatywności jednostki. Nietzsche, choć nie zakłada odniesienia się do Innego w akcie samoustanowienia Ja autonomicznego, to jednak zakłada różnicę między Ja a Innym, która nie daje się znieść i nie powinna być usunięta. Różnica zatem jest w Nietzscheańskiej antropologii *de facto* warunkiem tożsamości Ja, jego odrębności oraz wyjątkowości[5]. Można powiedzieć, że w przypadku koncepcji Nietzschego tożsamość jednostkowa powoływana jest dzięki afirmacji różnicy indywidualnej, choć nie jest to afirmacja Innego. To odniesienie autonomicznego Ja do tego, co Inne, wydaje się w nierozerwalny sposób warunkować tożsamość Ja autonomicznego przez poróżnienie z tym, co odmienne od niego. Zarazem tożsamość jednostkowa jest warunkiem różnicy w zbiorowości, która współcześnie jest afirmowana jako etyka Innego.

Comte pojmował altruizm nie jako akceptację innych dzięki odkrywanym podobieństwom, ale jako akceptację tego, co jest od nas samych odmienne, a z czym potrafimy współistnieć. Łatwo dostrzec, jak wspomniane dwie przeciwstawne sobie tezy Comte'a i Nietzschego zostały rozwinięte w XX wieku – w etyce różnicy i Innego (Levinas) oraz w indywidualistycznej etyce konsumeryzmu. Daniel Bell, a za nim Luc Ferry piszą o tym, w jaki sposób współcześnie etyka indywidualizmu

3/ G. Simmel *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Poznań 1997.

4/ Tamże, s. 229.

5/ F. Nietzsche *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Kraków–Warszawa 1913, s. 31.

i egoizmu uzgadnia się i jest równoważona przez etykę Innego. Według wielu myślicieli, to nie wartościowanie etyczne określa i determinuje postawy i zachowania jednostki współcześnie, ale prymarna wobec waloryzacji etycznej waloryzacja estetyczna. Postawa estetyczna w swej skrajnej postaci, mająca za punkt odniesienia tezy Nietzschego, realizuje się w autokreacji Ja i w wolnym samookreśleniu się jednostki. Jednak postawa ta, na co wskazują tezy poststrukturalistów (Jacques Derrida) i znawców problematyki mediów (Paul Virilio, Vilem Flusser), poniosła porażkę wobec technologicznego i kulturowego prymatu narzędzi komunikacji, porozumiewania się, a zatem i narzędzi autoekspresji jednostki. Wedle Derridy, owo technologiczne zapośredniczenie ekspresji przez określone kulturowe instrumentarium, używane czy stosowane przez jednostkę, dotyczy wszelkich prób autoprezentacji indywiduum (przede wszystkim z pomocą znaków i pisma). Instrumentarium takie jest zawsze zdeterminowane społecznie, kulturowo i technologicznie i to ono wyznacza pewne granice naszej autoprezentacji, niesłusznie zakładanej jako wolna, autentyczna i niczym nieograniczona. Derrida zapożycza od Nietzschego tezę o możliwościach swobodnej interpretacji tekstów i tradycji zastanych przez autora-twórcę. Zarazem głosi on jednak tezę o niemożności kreatywnego, całkowicie wolnego samoustanowienia się jednostki, jej samookreślenia się dzięki pełnej autokreatywności. Jednostka – według Derridy – dokonuje kreatywnego ustanowienia się w obrębie tekstu kulturowego, korzystając z jego znaków i znaczeń. Ustanawia siebie poniekąd jako kolejny znak wynaleziony nie w sposób całkowicie wolny, ale w sposób dowolny i swobodny w danym (kon)tekście komunikacyjnym – społecznym i kulturowym.

Można powiedzieć, że współcześnie filozofowie opisują ów kryzys tożsamości na dwa sposoby. Jedni ów stan uznają i akceptują (Richard Rorty, Richard Shusterman). Twierdzą oni, że twórcza konstrukcja Ja, wysoko waloryzowana w kulturze współczesnej również przez media, jest pewnym spełnieniem postulatów Nietzschego, dotyczących pełnej autokreacji Ja i prymatu oceny oraz postawy estetycznej (w tym nieograniczonej kreatywności jednostkowej). Według innych myślicieli, ów prymat postawy estetycznej we współczesności jest oczywisty, ale krytykują oni ten stan kultury i kondycji człowieka, którego egzystencja jest zdominowana przez bodźce zmysłowe (Daniel Bell, Luc Ferry). Opisują oni konsekwencje etyczne takiej sytuacji jednostki (egoizm Ja w społeczeństwie konsumpcyjnym równoważony przez etykę Innego i różnicy). Wszyscy oni uznają za oczywistą tezę o współczesnym przeformułowaniu Ja i autonomicznego indywiduum, które prowadzi do nowego samookreślenia się jednostki – nie w kontekście świata wartości i stałych znaczeń, ale w kontekście świata przedstawień, różnych i wciąż zmieniających się reprezentacji (przede wszystkim wizerunków osobowych) społeczeństwa medialnego.

Nietzsche w prymacie postawy estetycznej widział możliwość pełnej realizacji silnej, autonomicznej wobec świata i innych, jednostki. Samoustanowienie stało się, co podkreśla Luc Ferry, poniekąd z możliwości obowiązkiem współczesnego człowieka. Luc Ferry tak pisze o współczesnej etyce autentyczności:

etyka autentyczności [to jest spontaniczności, która jest również pewną wartością estetyczną – M.G.] kompensuje narcyzm postawy *be yourself* przez wzrost tolerancji i szacunku dla Innego. „Odmienność" jest obecnie jedną z niewielu wartości pewnych, słowem, którego nigdy dosyć i które nigdy nie jest nadużywane.[6]

Trzeba podkreślić, że owa odmienność znakomicie tłumaczy zakładaną niespójność Ja uczestnika kultury medialnej i wizerunków osobowych prezentowanych na rynku dóbr symbolicznych.

Postawę estetycznego, to jest kreatywnego zaangażowania w świat podaje również jako rozwiązanie egzystencjalne Richard Rorty. Proponowana przez niego, niczym nieskrępowana kreatywność jednostki zaangażowanej w świat, łączy się z ironicznym dystansem wobec rzeczywistości. Ironia postawy romantycznej, będąca wzorcem dla konstatacji Rorty'ego, miała swoją specyficzną realizację w filozofii Kierkegaarda i w jego postawie egzystencjalnej, której konsekwencje Rorty – mimo odwołań do Kierkegaarda – przemilcza[7].

Można znaleźć wiele analogii między omówionymi konstatacjami dotyczącymi współczesnego kryzysu tożsamości a tezami Sørena Kierkegaarda, opisującymi puste Ja jako brak stałej tożsamouci. Brak stałej tożsamości jest – wedle niego – koniecznym wynikiem prymatu postawy estetycznej w egzystencji jednostkowej. Dlatego proponuję porównanie krytycznych tez Kierkegaarda z ustaleniami współczesnych filozofów i badaczy kultury (między innymi Richarda Rorty'ego, Luca Ferry i Daniela Bella), którzy zajmują się problemem tożsamości jednostki – uczestnika komunikacji medialnej i kultury spektaklu.

Puste Ja i wybór estetyczny według Kierkegaarda

Kierkegaard, który przed Nietzschem dostrzegł zalety i niedogodności prymatu postawy estetycznej wobec świata, opisał konsekwencje takiej postawy. Nie łączył przy tym – jak było to w tradycji filozoficznej i jak czynią to często filozofowie współcześnie – postawy estetycznej z pewnymi jej obligacjami etycznymi. Uznał, że postawa estetyczna wyzwala *de facto* od konsekwencji czy obligacji etycznych (i tak też uznawał Nietzsche w swym nihilizmie, zakładając, że wartości, również etyczne są wynikiem pewnej indywidualnej kreacji silnej jednostki). Można powiedzieć, że Kierkegaard przewidział to, co potem umknęło uwadze Nietzschego – jednostka we własnej autokreacji może okazać się w swej odmienności pusta, pozbawiona konkretnych czy trwałych treści świadomości, nawet jeśli jest dostatecznie silna, by wystąpić przeciw zbiorowości, jej normom i prawom. Kierkegaard uznał, że jednostka w swej autokreatywności i estetycznym zaangażowaniu w świat skazana jest na migotliwą zmienność odniesień i trudno jest jej trwale określić, kim jest – nie może ona określić swej tożsamości. Zarazem – wedle Kierkegaarda –

6/ L. Ferry *Homo Aestheticus. L'Invention du goût à l'âge démocratique*, Paris 1990, s. 359.

7/ Zob. R. Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, Warszawa 1996, s. 143; oraz tenże *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994, s. 326 i 328.

jednostka w swym estetycznym zaangażowaniu w świat, odwołującym się jedynie do wartości estetycznych – do przyjemności czy gustu – skazana jest na migotliwość odniesień do Innych, do świata, a przede wszystkim do siebie samej.

Kierkegaard podejmuje problem wykroczenia jednostki poza społeczne i kulturowe normy, rozumianego jako sposób zaznaczenia własnej jednostkowości, indywidualności. Ustosunkowuje się do tej kwestii w pewnym momencie kształtowania się społeczeństwa i kultury modernizmu, nowoczesności, przede wszystkim społeczności wielkomiejskiej wraz z dopuszczalną już wówczas pewną swobodą obyczajową, zachowań i wolnych wyborów, dotyczących własnego życia i tożsamości. Już Schiller, a potem Schopenhauer wskazywali na możliwość istnienia jednostki wbrew temu, co społeczne w społeczności, która znajduje dla takiej jednostki miejsce – jeśli nie w swoim obrębie – to na marginesie, natomiast nie dokonuje wykluczenia. Według Schopenhauera, geniusz jest właśnie jednostką wybitną, ale o tyle, o ile nie może być zrozumiany przez ogól społeczności, o ile jego postępowanie wykracza poza ustalone normy i jest do nich niesprowadzalne („fantazja" i „dziecięcość" geniusza, „nadmiar" umysłu[8]).

Schopenhauera rozumienie jednostki wybitnej jest pewną legitymizacją jednostkowych postaw wykraczających poza społeczną i kulturową normatywność danego momentu. Postawa Kierkegaardowskiego estety sprzeciwiającego się owej normatywności jest uprawomocniona na gruncie tej filozofii, która była przecież dla Duńczyka inspiracją. Innym punktem odniesienia rozważań Kierkegaarda była filozofia Schellinga, inspirowana pewnymi ideami Hegla, a zdominowana przez element estetyczny. Według Schellinga, to właśnie w oglądzie estetycznym urzeczywistnia się w pełni samoogląd absolutnego Ja. Sztuka ma być najwyższą i ostateczną dziedziną filozofii, ponieważ zespala filozofię z Absolutem, zaspokaja wszelkie pragnienie wiedzy i ostatecznie znosi wszelkie przeciwieństwa między koniecznością a wolnością. Estetа Kierkegaarda próbuje żyć poniekąd wedle tych wskazań, niemniej ponosi klęskę, bowiem jego Ja okazuje się pozbawione treści, a jego egzystencja – pozbawiona *de facto* celu. Krytyka postawy konsekwentnie estetycznej przeprowadzona przez Kierkegaarda kieruje się więc pośrednio przeciw koncepcjom Schellinga – zwolennika Hegla.

Kierkegaard uznał, że konsekwentna postawa estetyczna jako pełnia samokreacji jednostki autonomicznej pociąga za sobą brak tożsamości stałej i trwałej, chociaż jednostka ma poczucie swojej szczegółowości i autonomii osobowej. W sytuacji zmienności i dostępności różnych i niekoherentnych treści (percepcji), możliwości bycia każdym i wszystkimi bez żadnego trwałego określenia czy samookreślenia, jednostka nie może stwierdzić, kim jest. Człowiek uznający prymat wyborów estetycznych

> jest wielością możliwości i zarazem jedyną możliwością. Ale Ja faktycznej egzystencji jest „obecne w niewidoczny sposób" i „jeszcze nie odkryte".[9]

8/ Por. A. Schopenhauer *Swiat jako wola i przedstawienie*, Warszawa 1995.

9/ A. Shmuëli *Kierkegaard and Consciousness*, Princeton 1971.

Wobec uprzywilejowania wartościowania estetycznego jesteśmy skazani na migotliwość nietrwałych odniesień świata społecznego. Tak o utracie poczucia Ja, powszechnej wśród jemu współczesnych wbrew tezom filozofii, postulującym autonomiczne i samoustanawiające się Ja, pisał Kierkegaard:

> Wszelka komunikacja prawdy stała się abstrakcją. Publika stała się chwilą; gazety nazywają się redakcją, a profesorzy spekulacją; pastor jest medytacją. Nikt nie ma odwagi powiedzieć: „ja". Ale ponieważ pierwszym warunkiem wszelkiej komunikacji prawdy jest bezwarunkowe posiadanie osobowości, zakładając, że „prawda" nie może posługiwać się brzuchomówstwem, ponownie trzeba wprowadzić osobowość. W tej sytuacji od razu należało rozpocząć od własnego „ja", gdyż świat został rozpieszczony, nigdy nie słysząc „ja". Moim zadaniem było poetyckie wymyślenie osobowości autorów i wprowadzenie ich w rzeczywistość życia tak, by ludzie przyzwyczaili się nieco do mówienia w pierwszej osobie. Moje działanie w tym zakresie jest zapewne działaniem prekursora, dopóki nie pojawi się ktoś, kto w sensie ściślejszym powie: „ja". Dokonać zwrotu od tej nieludzkiej abstrakcji do osobowości – oto moje zadanie.[10]

Kierkegaard pisze o nowoczesnej społeczności wielkomiejskiej, która kieruje się przede wszystkim niespójnymi, zmiennymi kryteriami estetycznymi – dobrego smaku, stylu, a prawidła gry tego świata są właśnie prawidłami estetycznymi. To dlatego Duńczyk uznaje, że ironia jako estetyczny sposób zamanifestowania indywidualności jest zarazem wyrwaniem się z obyczaju[11]. Jednostka usiłując dokonać samokreacji *de facto* konstytuuje swoje wizerunki (na poziomie symbolicznym) na potrzeby społeczności, a dzięki nim może być identyfikowana i przez społeczność, i przez siebie samą (na poziomie wyobrażeniowym) – może ona dokonać samoidentyfikacji, samorozpoznania się. Jednostka musi zaprezentować siebie innym – społeczności gry i spektaklu, jako łatwa do identyfikacji. Jej wizerunek musi być dostatecznie wyrazisty, bowiem samokreacja i ustalenie własnej tożsamości jednostkowej zgodnie z prymatem wartości estetycznych jest *de facto* kreacją własnego wizerunku na potrzeby społeczności i samej jednostki. Kierkegaard rozwinął tę ideę w swojej propozycji pseudonimów – każdy z nas może zaprezentować siebie, to jest konstytuować własną tożsamość dzięki wielu wizerunkom osobowym, mającym wiele nazwisk i różnych biografii. Wedle Kierkegaarda, jest to konsekwencja założenia, że w swojej autokreacji Ja jest otwarte na nieograniczoną wielość możliwości konstytucji i samorealizacji. Zarazem decyzje takie mają charakter chwilowy i nie biorą pod uwagę wyborów przyszłych i przyszłych konsekwencji. W tekście *O równowadze między tym, co estetyczne i tym, co etyczne w kształtowaniu się osobowości* Kierkegaard pisał:

10/ S. Kierkegaard, *Dziennik (Wybór)*, Lublin 1999, s. 61-62.

11/ S. Kierkegaard *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999, s. 246.

> Im bardziej osobowość pogrążona jest w nastroju, tym bardziej jednostka ulega chwili, co jest najcelniejszym wyrazem egzystencji estetycznej: ona istnieje w chwili.[12]

Jednostka decydująca się na prymat postawy estetycznej w swym życiu staje ostatecznie przed koniecznością wyboru spośród wielu wzorców, bowiem nawet jeśli sprzeciwia się pewnym społecznym czy kulturowym wzorcom, to i tak zostanie zgodnie z nimi osądzona (jak się wydaje, Derrida jest tego świadomy w wyżej wspomnianej koncepcji *homo aestheticus* jako swobodnie wynalezionego znaku).

Według Kierkegaarda, jednostka stojąca wobec estetycznych wyborów okazuje się w swojej tożsamości pusta[13]. Nie jest ona w stanie dokonać żadnego samookreślenia odwołując się do siebie samej, bowiem jej świadomość – świadomość siebie – nie ma żadnych treści. Nawet wobec danych zmysłowych, percepcji czy bodźców jest ona bezradna w swej ocenie, bowiem coś jest przykre lub przyjemne, ale samo uczucie przykrości czy przyjemności nie określa, kim się jest. Wybór estetyczny – według Kierkegaarda – skazuje jednostkę na pustkę egzystencjalną, na owo puste Ja pozbawione treści, które jednak otwarte jest na bezmiar możliwości zapełnienia. „Sam jesteś niczym, postacią zagadkową, na której czole widnieje napis: albo-albo"[14]. Może to być albo szansa dla jednostki i jej egzystencji, albo pułapka lub porażka.

Szansa otwiera się, bowiem owo puste Ja może się wypełnić, dookreślić czy samookreślić, zawsze odnosząc się do czegoś wobec siebie zewnętrznego, do czegoś, co przekracza jego pustą jednostkowość. Dałoby to mu możliwość nie bytu migotliwego i zmiennego w swych doznaniach (tak chwalonego przez Rorty'ego), ale szansę na trwałe ustalenie swej tożsamości, trwałą odpowiedź na pytanie: kim jestem? Odpowiedzi tej Kierkegaard nie znajduje w świecie społecznym z jego zmiennymi i przekraczanymi normami, ale w tym, co etyczne i w tym, co ustanowione metafizycznie (w konsekwencji w tym, co religijne). „«Wybieranie» jest we właściwym i ścisłym znaczeniu tego słowa charakterystyczne dla etyki"[15]. Sposób widzenia własnego życia jest – według Kierkegaarda – pewnym rozumieniem, które nadaje znaczenie poszczególnym, autonomicznym zdarzeniom naszego życia nie tylko w perspektywie teraźniejszość – przyszłość, lecz również w perspektywie wieczność – czasowość. Jest to zatem nasze samorozumienie[16]. Kierkegaard pisze:

> dopiero wybierając siebie w sposób absolutny, otwieram się w sposób absolutny ku nieskończoności, ponieważ sam j e s t e m tym, co absolutne, gdyż tylko siebie mogę wybrać w sposób absolutny, a ten absolutny wybór samego siebie to moja wolność i jedynie wybie-

---

12/ S. Kierkegaard *Albo-albo*, Warszawa 1982, t. 2, s. 310.

13/ Tamże, s. 300-301.

14/ Tamże, s. 212.

15/ Tamże, s. 222.

16/ V.A. McCarthy *The Phenomenology of Moods in Kierkegaard*, Hague Boston 1978, s. 156.

rając siebie samego w sposób absolutny, ustanawiam absolutne przeciwieństwo między dobrem i złem.[17]

Pułapka owej estetycznej postawy i pustki Ja, umożliwiającej wolny wybór, to poddanie się wszystkim przyjemnościom, które niesie życie a w konsekwencji również – przy braku etycznych czy aksjologicznych imponderabiliów – przyjmowanie społecznych postaw bez podawania ich w wątpliwość. Jednak estetyczna postawa nie tyle podlega krytyce Kierkegaarda, co opisowi.

To, co estetyczne bowiem, nie jest złem, jest nim natomiast obojętność i dlatego powiedziałem, że dopiero w sferze etycznej można mówić o wyborze. Dlatego też mówi się tu nie tyle o wyborze między pragnieniem dobra i pragnieniem zła, ile o wyborze samego pragnienia, o wyborze chęci, przez co znów i dopiero dane zostaje dobro i zło.[18]

Wedle Kierkegaarda, właśnie postawa estetyczna umożliwia – jako punkt wyjścia – zaistnienie Ja jako pewnej pustki, pustego Ja jako możliwości samoustanowienia siebie od nowa. Owa pustka Ja jest pełnią przyszłych możliwości wyboru sposobów egzystencji, wyboru niezdeterminowanego, ale będącego szansą na samoustanowienie swojej tożsamości, ponieważ „egzystowanie jest szczególnym przypadkiem stawania się"[19] zawsze otwartego na dokonywanie wyborów. W tym sensie – według Kierkegaarda – wybór estetyczny (pierwotnie nastawiony na przyjemność i na unikanie przykrości) przeradza się w egzystencjalną postawę kreatywną, która nakazuje twórcze kształtowanie własnej egzystencji. Ma to być tworzenie własnej egzystencji wolne, bowiem zawsze dotyczy jednostkowej, indywidualnej egzystencji, ale zarazem odpowiedzialne wobec tego, co etyczne i metafizyczne, wobec tego, co przekracza jednostkowość i kieruje Ja ku Innym i światu.

Pustka Ja jako pełnia możliwości to – wedle Kierkegaarda – nakaz uświadomienia sobie przez jednostkę i własnej kreatywności, i odpowiedzialności za realizację pełni swych możliwości. Takie rozwiązanie Kierkegaarda jest:

1. bardzo aktualne wobec współczesnych problemów z tożsamością jednostkową, biernością aktorów społeczeństwa konsumpcyjnego i ich kreatywnością postulowaną przez filozofów i socjologów zajmujących się społeczeństwem medialnym;
2. myśl Kierkegaarda jest tak aktualna ze względu na współczesny prymat wartościowania i ocen estetycznych, dzięki którym jesteśmy określani społecznie i kulturowo, ale – co ważniejsze – sami siebie definiujemy;
3. rozwiązanie to jest aktualne ze względu na współczesne próby uzgodnienia (zakończone porażką) postawy egoistycznej, autonomii, wolności samoustanowienia jednostki, ze światem Innych w obrębie kultury różnicy;

17/ S. Kierkegaard *Albo...*, t. 2, s. 302.

18/ Tamże, s. 226.

19/ A. Szwed *Między wolnością a prawdą egzystencji. Studium myśli S. Kierkegaarda*, Kraków 1991, s. 48-49.

4. propozycje pustego Ja i etycznych następstw jego ustanowienia są bliskie rozwiązaniom etyki buddyjskiej szkoły mahajana, zgodnie z którymi puste Ja i pustka świadomości pozwala jednostce na uświadomienie sobie wszystkich możliwych skutków wyboru etycznego, dotyczącego danego rozwiązywanego problemu; pustka pozwala na pojawienie się w świadomości rozwiązania problemu i na przewidzenie możliwych skutków etycznych realizacji tego rozwiązania w praktyce; pustka Ja zatem pozwala być świadomym wolnej decyzji etycznej i być za nią odpowiedzialnym.

Wybór etyczny według Kierkegaarda

Kierkegaard znajduje dla rzeczywistości pewien jej idealny wymiar – tak trudno uświadamiany prymarny warunek świadomej, poddanej wyborom etycznym egzystencji w ogóle i jednostkowego realnego istnienia, danego w swej bezpośredniości i poddanego wyborom estetycznym. Kierkegaard uznaje, że egzystowanie (w sensie bycia tym oto pojedynczym człowiekiem) jest wprawdzie niedoskonałością w porównaniu z wiecznym życiem idei, lecz jest doskonałością w stosunku do tego, co nie istnieje wcale[20]. W *De omnibus dubitandum est* Climacus wyjaśnia, że interes (pochodzący od łacińskiego *inter esse* – być pomiędzy) to określenie świadomości. Interes to dynamiczna relacja pomiędzy radykalnie odrębnymi sferami jaźni: tym, co realne i tym, co idealne[21]. Byłaby to również pewna relacja między tym, co rzeczywiste a tym, co możliwe.

> To niebezpieczna rzecz przybyć do wieczności z możliwościami, którym się przeszkodziło w ich urzeczywistnieniu. Możliwość jest wskazówką ze strony Boga. Człowiek powinien iść za nią. Możliwość tego, co najwyższe, tkwi w każdym człowieku; za nią powinien iść.[22]

Jak należałoby rozumieć pojęcie możliwości? Możliwość jest tu równoznaczna z projektem egzystencji, który jednostka może wybrać, by go urzeczywistnić (przyswajać) przez całe swoje życie pod warunkiem, że ów projekt będzie zgodny z jednostkowymi cechami osobowości oraz powołaniem, lub by zaniechać jego realizacji[23]. Mowa jest tu o dwóch zasadniczych projektach – poddanym wyborom estetycznym i poddanym wyborom etycznym – przedstawionych w *Albo-albo*. Podwójność świadomości to zatem możliwość dokonywania wyborów estetycznych, ale także możliwość dokonywania wyborów etycznych. To także podwójność istnienia danego w bezpośredniości faktyczności własnego życia oraz egzystencji jako pewnej rzeczywistości, do której uzyskujemy dostęp dzięki idealności pomyślenia. Myślenie to jest zarazem zdystansowaniem się do swojego istnienia w faktyczności

---

20/ Tamże, s. 46.

21/ Por. S. Kierkegaard *Dziennik...*, s. 112, (przypis tłum).

22/ Tamże, s. 131.

23/ Tamże (przypis tłum).

własnego życia i życia społecznego. Egzystencja jest tu określana jako istnienie pewne swej realizacji w wielości projektowanych istnień, które sobie samym wydają się w pomyśleniu, w świadomości niepewne i przypadkowe.

W *Dzienniku* Kierkegaard pisze bardzo osobiście:

> Czyż ja, biedny, mały człowiek, w swoim okruchu egzystencji nie doświadczam czegoś porównywalnego [inicjacji etycznej – M.G.]. Przekształć mnie w kilka twierdzeń doktryny i pozwól każdemu fuszerowi uczyć mnie, chociaż jego życie jest satyrą tego, o czym mówi: czyż nie będzie to bez znaczenia. Na czym polega moja odmienność? Czyż nie na tym, że dążąc przekształciłem jednak swoją indywidualność, aby egzystencjalnie służyć swojej myśli [idealności – M.G.]. To znaczy, doświadczyłem wtajemniczenia. Dlatego ta mała rzecz [egzystencjalnie przekształcona indywidualność – M.G.] była w mojej mocy.[24]

Czym jest owa „odmienność" jednostkowa i jak pomyśleć koherencję jednostkowości wbrew jej wskazywanym przez Kierkegaarda wewnętrznym zróżnicowaniom?

Według Kierkegaarda powtórzenie to podstawowa kategoria egzystencji, bowiem

> powtórzenie lub raczej ponownie podejmowana decyzja egzystencjalna jest swego rodzaju syntezą przypominanych doświadczeń z przeszłości i tego, co nadchodzi, rodzącej się, nowej sytuacji egzystencjalnej.[25]

Pierwszy akt powtórzenia w Kierkegaarda porządku egzystencji jest dany w myślowym ujęciu tego, co realne. To, co idealne, pomyślane (to znajduje wyraz w zdaniu, wypowiedzi słownej) jest powtórzeniem tego, co realne, tego, co doświadczone bezpośrednio. Przypomnienie natomiast jest pewnym powtórzeniem dokonywanym w sferze idealności (powtórzeniem myśli), ale odwołującym się do tego, co realne (do pewnych faktów)[26].

> Odczuwanie samego siebie [to szczególnego rodzaju] przeżywanie samego siebie, nieobecne przy wykonywaniu czynności rutynowych. Egzystencjalne powtórzenie wyklucza zresztą mechaniczne przypominanie, wierne odtwarzanie treści zapamiętanych.[27]
>
> Pierwszym wyrazem relacji pomiędzy bezpośredniością a pośredniością jest powtórzenie. W bezpośredniości nie ma powtórzenia; sądzić można, że bezpośredniość tkwi w różnorodności rzeczy. Bynajmniej, gdyby wszystko w świecie było absolutnie identyczne, nie byłoby jeszcze powtórzenia. Ale gdy możliwość powtórzenia zostaje założona i następnie powstaje problem jego rzeczywistości, wówczas jest to rzeczywiste powtórzenie.[28]

24/ Tamże, s. 96-97.

25/ Tamże, s. 113 (przypis tłum).

26/ Por. A. Szwed *Między...*, s. 61-62.

27/ S. Kierkegaard *Dziennik...*, s. 113 (przypis tłum).

28/ Tamże, s. 113.

Pewną formą powtórzenia jest ironiczne dystansowanie się jednostki do realnego istnienia. Ironia jest u Kierkegaarda pewnym estetycznym sposobem dystansowania się do istnienia w realności świata społecznego, poddanego estetycznym miernikom i decyzjom.

W kontekście konieczności dokonywania wyboru *de facto* siebie okazywało się, że „nawet najbardziej niepozorna jednostka otrzymuje tym sposobem podwójne istnienie"[29]. Jedno z nich przejawiało się w istnieniu zewnętrznym, „w świecie społeczno-historycznym, poddanym różnego rodzaju koniecznościom podporządkowującym jednostkę różnego rodzaju strukturom ogólnym"[30]. W istocie działanie jednostki „jest wkomponowane w porządek rzeczy, który leży u podstaw całości istnienia"[31]. W historii, jak uważa Kierkegaard wbrew tezom Hegla, nie ma rzeczywistych wyborów „albo-albo"[32]. Wszystko jest bowiem w niej zmediatyzowane. Kierkegaard pisze jednak o rozwijaniu swojej historii wewnętrznej, bowiem jednostka nie zrywa ze swoją przeszłością. Historia wewnętrzna rozpoczyna się od pierwszej decyzji, wyboru, który jest początkiem świadomej egzystencji.

Kierkegaard charakteryzuje sytuację „albo-albo" jako egzystencjalną sytuację wyboru, zaś „dokonanie właściwego wyboru" – jako „sprawdzenie samego siebie"[33]. Takiego wyboru dokonujemy wiele razy w życiu – wyboru siebie – i ma on charakter estetyczny, jeśli jest dokonywany w imię chwili, a nie jest uświadamiany jako ostateczny (etyczny, religijny). Wybór taki powinien być dokonany „z niekłamaną powagą"[34]. Człowiek zaangażowany w życie codzienne i w świat zewnętrzny z jego zmiennymi i podważalnymi normami traktuje życie jak spektakl i jak grę. Kierkegaard pisze:

> życie jest maskaradą, a ta stanowi dla ciebie niewyczerpalne źródło konwersacji i dotychczas nie udało się jeszcze nikomu poznać cię naprawdę [nawet nam samym ze względu] na utrzymanie tego przebrania.[35]

Nie mogąc się rozpoznać, rozpoznawszy jednak samą konieczność wyboru siebie wciąż nie posiadamy w pełni samodzielnie wybranych treści świadomości. „Jesteś niczym, a jesteś w stałym związku z innymi ludźmi, i to czym jesteś, zawdzięczasz tym właśnie powiązaniom"[36], relacjom, które każdego z nas określają, zanim nie podejmiemy próby wyboru własnej tożsamości będącej – wedle Kierkegaarda –

29/ S. Kierkegaard *Albo...*, t. 2, s. 234.

30/ E. Kasperski *Ironiczna antropologia. Rozdwojenie i podwojenie człowieka u Kierkegaarda*, „Studia Filozoficzne" 1980 nr 4, s. 177-192.

31/ S. Kierkegaard *Albo...*, t. 1, s. 232.

32/ A. Szwed *Między...*, s. 63.

33/ Kierkegaard *Albo...*, t. 1, s. 209.

34/ Tamże, s. 210.

35/ Tamże, s. 210, 211.

36/ Tamże.

pewnym zadaniem. Ów stan świadomości pozbawionej trwałych i indywidualnie wybranych treści Kierkegaard ujmuje również jako pewien stan zagubienia – rozproszenia Ja wypełnionego zróżnicowanymi i zmiennymi treściami:

> Czy umiesz sobie wyobrazić coś straszliwszego od takiego zakończenia, w którym twoja istota rozpadłaby się, przybierając różnorakie postacie, tak że upodobniłbyś się do demonicznego wojska, przez co zaginęłoby to, co najświętsze w człowieku: tajniki jego duszy i scalająca moc osobowości.[37]

Jeśli świadomy wybór już dokonany dotyczył owej różnorodności, ma on charakter chwilowy i pozwala jednostce w tym wyborze estetycznym samookreślić się jedynie na potrzeby danej chwili – momentu decyzji: „To, co estetyczne, ma bądź to charakter zupełnie bezpośredni [nie wymagający żadnego wyboru, przed wszelkim wyborem – M.G.], bądź zatraca się po prostu w olbrzymiej różnorodności"[38]. Człowiek żyjący estetycznie jest nakierowany na zewnątrz i to, co zewnętrzne modyfikuje jego przekonania i sądy. Jego przeżycia mają charakter „zawsze ekscentryczny, ponieważ jego centrum znajduje się na zewnątrz. Osobowość swoje centrum znajduje w sobie, a kto nie jest panem samego siebie, ten jest ekscentryczny"[39]. Konsekwencją wyboru jedynie estetycznego jest zagubienie Ja, brak poczucia jego trwałości (puste Ja) i przede wszystkim rozpacz nad sobą, bo „jaźń, nad którą rozpaczam jest wycinkiem doczesności"[40], a „każdy estetyczny pogląd na życie jest tożsamy z rozpaczą"[41]. Natomiast „jaźń, którą wybieram, to absolutna jaźń albo moja jaźń w swojej absolutnej wartości"[42]. Estetyczne w człowieku jest to, „dzięki czemu on bezpośrednio jest tym, kim jest", zaś etyczne jest to, „dzięki czemu człowiek staje się tym, kim się staje"[43].

Wybór etyczny, który powinien być dokonany z pełną powagą i szacunkiem samego siebie, „z pełnym zaangażowaniem osobowości", nakazuje odwołać się do tego, co wewnętrzne. „Dzięki temu daje znać o sobie osobowość w swej wewnętrznej skończoności i dzięki temu następuje jej scementowanie się"[44], podkreśla Kierkegaard. Jednocześnie zaznacza on, że sam ten wybór nie wskazuje dobra i zła, ale nakazuje wybieranie między tym, co się za dobre czy złe uznaje. Jest to wybór, dzięki któremu „wybiera się i dobro, i zło lub dzięki któremu się dobro i zło odrzuca. Pytanie dotyczy tego, jakimi kryteriami człowiek się chce w całym swoim życiu

---

37/ Tamże, s. 213.

38/ Tamże, s. 222.

39/ Tamże, s. 312.

40/ Tamże, s. 295.

41/ Tamże, s. 303.

42/ Tamże, s. 295.

43/ Tamże, s. 304.

44/ Tamże, s. 223.

kierować"[45]. Jest to więc wybór otwarty na wiele możliwości i nie ogranicza Ja w jego możliwościach egzystencjalnej samorealizacji, lecz umożliwia Ja dookreślenie i samookreślenie.

Kierkegaard zaznacza, że potrzeba wyboru samego siebie ma charakter dogłębnie egzystencjalny, a więc nakazuje wykraczać poza doczesność, chwilowość i bezpośredniość naszego istnienia, które jest nam dane wraz z jego okolicznościami (społecznością). Jednak nie należy tego mylić z koniecznym wyróżnianiem czy różnieniem się od innych: „należy mieć wiele etycznej odwagi, by prowadzić życie pospolite i nie chcieć różnić się od innych"[46]. Ja na nowo ustanowione dzięki dostrzeżeniu konieczności wyboru, a potem dzięki dokonaniu wyboru etycznego, jest rezultatem dynamicznego charakteru stawania się egzystencji, niepodporządkowanej jednak domniemanemu porządkowi dziejów czy czasowości (wbrew tezom Hegla).

> błądzi bowiem ten, kto sądzi, że osobowość można choćby przez chwilkę uznać za nieobciążoną i wolną, albo że można by życie osobnicze zatrzymać w bezruchu, lub na moment przerwać. Osobowość człowieka już jest zainteresowana w wyborze, zanim się go dokonuje.[47]

Jak już było wspomniane, współcześnie etykę egoizmu równoważyć ma etyka Innego, rozwijająca różne motywy filozofii Emmanuela Levinasa. Można doszukać się wielu analogii, dość łatwo narzucających się, między myślą Levinasa a Kierkegaarda. Przede wszystkim jest to egzystencjalny prymat wyborów etycznych i status samej etyki. Można dostrzec analogię mniej oczywistą. W wielu koncepcjach filozoficznych pojawia się relacja między pustką a pełnią jako relacja wzajemnego uwarunkowania (w ten sposób jest opisywana na przykład relacja między nicością a bytem). U Kierkegaarda egzystencja podporządkowana wyborom estetycznym pozbawiona *de facto* tożsamości, a więc anonimowa, nieznana dla siebie samej warunkuje egzystencję etyczną, świadomą swej jednostkowości, ale i ponadjednostkowego charakteru swoich wyborów. U Levinasa *il y a* – anonimowe bycie, które „nie jest jeszcze byciem"[48] stanowi warunek istnienia świadomego swej poszczególności, któremu dana jest możliwość podejmowania etycznych wyborów. Levinas opisuje *il y a* korzystając z metaforyki pustki (podobnie jak Kierkegaard w przypadku istnienia estetycznego – świadomości bez trwale wybranych treści). Według niego *il y a* to rodzaj „pustki przestrzeni", będącej warunkiem istnienia, której samo to istnienie nie wypełnia. Bowiem „zrozumieć byt szczegółowy znaczy ująć go w świetle miejsca, którego ów byt nie wypełnia"[49], to jest zrozumieć siebie w relacji z Innym, pokonać pustą przestrzeń, która mnie od niego dzieli i separuje, na mocy wolnej decyzji dopełnić siebie tym, co w nas nie – przypadkowe, ale konieczne.

45/ Tamże, s. 225.

46/ Tamże, s. 308.

47/ Tamże, s. 219.

48/ E. Levinas *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, Warszawa 1998, s. 222.

49/ Tamże, s. 222.

Agata BIELIK-ROBSON

Granice ironii

Wo aber Gefahr ist, ist auch die Rettung.
Hölderlin

Jeszcze nie tak dawno wydawało się, że we współczesnej humanistyce nie ma i nigdy nie będzie miejsca na jakikolwiek renesans romantyczny. Silnie odczarowany, dekonstrukcyjny idiom zdominował dyskurs późnej nowoczesności, wypierając wszelkie pozostałości języków podmiotowych jako naiwne i przestarzałe. Dziś sytuacja ta ulega zaskakującej zmianie: pojawia się coraz więcej głosów, które powoli tworzą chór zgodnie żądający czegoś na kształt odrodzenia romantycznego. I wcale nie są to glosy naiwne; nie motywuje ich bynajmniej wola powrotu do – jak to nazywał René Girard – „kłamstwa romantycznego", które wytwarza pozór subiektywności jako absolutnie pierwotnej i dziewiczo spontanicznej[1]. Przeciwnie, używając znanego rozróżnienia Schillera, można powiedzieć, że owo romantyczne odrodzenie ma charakter sentymentalny, a więc jedynie wtórnie naiwny[2]. Traktuje więc okres dehumanizacji i dekonstrukcyjnej *skepsis* jako niezbędny, aczkolwiek tylko pośredni etap sztuczności, którego naturalnym dopełnieniem powinien stać się powrót do problematyki subiektywnej, tyle że wyrażonej już w nowym języku – języku odpornym na nowoczesne techniki podejrzenia.

Kluczem do nienaiwnego podjęcia dziedzictwa romantyzmu okazuje się pojęcie ironii romantycznej, pojęcie, które z samej swojej istoty wyklucza niewinną re-

1/ Por. R. Girard *Kłamstwo romantyczne, prawda powieściowa*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001.

2/ Por. F. Schiller *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972.

konstrukcję subiektywności, sugerując zupełnie odmienną koncepcję życia podmiotowego, sytuującego się raczej na biegunie sztuczności i wysiłku niż na naiwnie romantycznym biegunie spontaniczności i organicznego geniuszu. Tylko ironia bowiem – i to szczególnie ironia romantyczna – potrafi zmierzyć się z najbardziej palącym problemem świadomości nowoczesnej, którym jest dlań wyobcowanie z radykalnie odczarowanej rzeczywistości. Nie ma tu jednak mowy o ufnej wierze w siły własnej jaźni, którą zwykle przypisuje się naiwnym romantykom. Przeciwnie, ironia romantyczna jest naturalnym narzędziem świadomości w stanie walki, zmagającej się z naporem zdehumanizowanych języków, reifikujących faktów naturalnych, uprzedmiotawiających sytuacji społecznych. Podstawowym kontekstem ironii jest więc sytuacja podmiotowo-przedmiotowego rozdarcia (Fichteańska *Subjekt-Objekt Spaltung*), którą usiłuje ona zdiagnozować, zarazem obiecując moment ponownego zbliżenia. Stawką w grze, którą ironia rozpoczyna, jest nie tyle wybicie się świadomości na całkowitą autonomię, co osiągnięcie stanu równowagi, w którym Ja mogłoby podjąć negocjacje ze swymi pierwotnymi wpływami i zależnościami. Tylko w ten sposób rozstrzyga się przyszłość tego jedynego w swoim rodzaju złudzenia, którym jest ludzka podmiotowość.

Spośród całej grupy myślicieli wpisujących się w ten nowo powstający paradygmat postromantyczny[3] najciekawsza – przynajmniej dla naszych celów – wydaje się para teoretyków literatury, których długoletni spór skoncentrowany właśnie wokół pojęcia ironii romantycznej niezwykle silnie wpłynął na kształt dyskursu późnej nowoczesności; mianowicie Paul de Man i Harold Bloom, dwóch słynnych antagonistów ze Szkoły Krytycznej z Yale.

Prolegomena filozoficzne

Gdyby połączyć w sylogizm znany aforyzm Norwida – „ironia jest koniecznym bytu cieniem" – z cytatem z *Poemów naiwnych* Miłosza: „co cienia nie ma, istnieć nie ma siły" – otrzymalibyśmy ciekawą konkluzję jak najbardziej zgodną z duchem metafizyki romantycznej: b y t n i e m a s i ł y b y ć b e z i r o n i i.

Konkluzja ta, na pozór otrzymana zupełnie przypadkowo, wydobywa najgłębszy sens formacji romantycznej. Ironia – mroczne *alter ego* istnienia, wymykające się ontycznym ograniczeniom, cień rzucony na solidny świat faktów przez wolność negatywną – okazuje się mimo wszystko solą bytu, jego wewnętrznym źródłem energii. Ironia wyobrażona jest tu na kształt gnostyckiej *scintilli*, iskierki podtrzy-

3/ Wystarczy wymienić tu choćby ostatnie prace Charlesa Taylora czy Andrew Benjamina, które – idąc z dwóch różnych perspektyw: hermenutycznej i poststrukturalistycznej – głoszą potrzebę przemyślenia na nowo pewnych wątków romantycznych. Por. Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2000; zwł. rozdz. *Subtelniejsze języki*, którego tytuł jest parafrazą *the subtler language*, wyrażenia ukutego przez Shelleya; także: A. Benjamin *Philosophy's Literature*, Manchester 2001; zwł. rozdz. poświęcony filozoficznej schedzie po Goethem: *Poetry and the Returns of Time: „Goethe's Wachstum" and „Immer und Überall"*.

mującej egzystencję świata, rozproszonej w bycie pod postacią *animae mundi*. Doskonale pasuje do niej także wypracowany przez Greków model *farmakonu* – substancji, której niewielka ilość daje życie, zbyt duża jednak uśmierca. Ironia jest więc iskrą, cieniem, farmakonem – czy jak jeszcze nazwiemy ową nieuchwytną esencję, która jest panem zarówno życia i śmierci; jest stałą, lecz niebezpieczną komponentą bytu, dla której przewidziana została odpowiednia miara.

Granice ironii zatem to nie tylko kwestia retoryczna. Romantyzm – co widać po owych dwóch cytatach z polskich poetów, odpowiednio wczesno- i późnoromantycznych – przenosi problem ironii w sferę ontologiczną. Ironia przestaje być li tylko tropem, którego celem jest mówić co innego, niż ma się na myśli; staje się nieodłączną właściwością samego istnienia, projektowaną nań przez obecność bytu podmiotowego, jego marginesem wolności i niedokończenia. Ironia wskazuje również na punkt, w którym – na podobieństwo duszków żywotnych Kartezjusza – styka się sfera przedmiotowa i podmiotowa, zaciera nowożytna *Subjekt-Objekt Spaltung*. Tam bowiem, gdzie byt odsłania swą miękką plastyczność i niedokonanie, wkracza wolność podmiotowa. Tylko w strefie cienia, gdzie rzeczy tracą swą ontyczną solidność, możliwe staje się ponowne zbliżenie biegunów – podmiotu i przedmiotu – teoretycznie wykluczone przez postkartezjański dualizm.

W ontologii romantycznej byt spontanicznie poddaje się subiektywnemu zabiegowi „ironizacji", czyli – jak to ujmował wielki znawca ironii Wayne C. Booth – „rozpuszczeniu konturów", odsłaniając się jako sfera możliwości otwartej na twórcze dopełnienie podmiotowości[4]. Dlatego też ironia jest wstępnym, absolutnie niezbędnym stadium procesu, którego koronę stanowi Novalisowa „romantyzacja" – akt, w którym wyobraźnia twórcza nadaje światu piętno podmiotowe, znosząc jego uprzednie odczarowanie. Ironia jest więc pierwszym odruchem podmiotowej autonomii, która buntuje się przeciw ograniczeniom odczarowanej rzeczywistości. Jej zadaniem nie jest jednak swobodna ucieczka od bytu, lecz znalezienie w nim odpowiedniego rezonansu – ponownie odzyskanego głosu ontologicznej wolności, drugiego czaru natury.

To na ironii zatem opiera się kluczowy proces metafizyki romantycznej, którym jest d o c h o d z e n i e do jedności człowieka i przyrody – z całym naciskiem na aspekt niedokonany tego procesu, w którym całkowita tożsamość stanowi tylko *limes* ciągu, i to nie do końca pożądany. Jeśli ująć ją w perspektywie ironicznej, Schellingiańska *Depotenzionierung* – czyli zasada odróżnicowania bytów, wpisana w proces naturalny, pozbawiająca świat rzeczy wyrazistych, przedmiotowych konturów – jawi się jako ontyczny ekwiwalent czysto subiektywnej aktywności *Romantisierung*, postulowanej przez Novalisa[5]. Bez tego

4/ W.C. Booth *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London 1974, s. 270.

5/ *Depotienzionierung* to podstawowa operacja w systemie idealizmu transcendentalnego Schellinga, dzięki której świadomość dokonuje kontrolowanego upadku w sferę rzeczy. Kontrola polega tu na tym, że Ja ma pewność, iż u podstaw świata przedmiotowego tkwi zasada podmiotowa, a więc upadek na początku bolesny i grożący redukcją do stanu uprzedmiotowienia, w istocie przynosi świadomości ulgę. Decydując się na „osłabienie"

wstępnego stadium ironii ontologicznej, która wprawdzie wychodzi od podmiotu, poszukuje jednak punktu zaczepienia w świecie przedmiotowym – *Naturseele*, czyli dusza świata w systemie naturalnym Schellinga, to obraz natury już „zironizowanej", poddanej „rozpuszczającym" zabiegom podmiotowości, gotowej na przyjęcie poetyckiej projekcji – poetycka romantyzacja świata pozostałaby gestem jałowym. Byłaby tylko czymś w rodzaju Nietzscheańskiej *kreacji* sensu, dogłębnie świadomej tego, że narzuca się ona obojętnemu i pozbawionemu sensu światu albo – by uciec się do formuły Coleridge'a – zaledwie produktem *fancy*, powierzchownej fantazji, a nie produktem *imagination*, siły obrazowania, posiadającej ambicje metafizyczne[6].

Istotą ironii romantycznej jest poszukiwanie odzewu wolności w świecie naturalnym. Wbrew rozpowszechnionej interpretacji lokującej ją w nieodpowiedzialnej subiektywnej samowoli – jej źródłem są Heglowskie *Wykłady o estetyce* – ironia nie ogranicza się do samej tylko d e m o n s t r a c j i podmiotowej autonomii w świecie obcych, mechanistycznych wpływów. Z drugiej strony jednak, Heglowska wykładnia ironii romantycznej nie jest całkiem nieuzasadniona. Fragmenty definicji pozostawionych przez Fryderyka Schlegla, głównego teoretyka ironii romantycznej, są istotnie głęboko mylące. Ironia jawi się w nich jako akt czysto podmiotowy, poszukujący raczej dystansu wobec rzeczywistości niż ponownego zbliżenia z nią. W tej inspirowanej systemem Fichtego, transcendentalnej interpretacji ironii zatraca się specyfika momentu romantycznego, który ulega sile Fichteańskiego obrazu wolności jako raczej *Abstand von Dingen* – pełnego zdystansowania wobec sfery uwarunkowania, natury trwale pogrążonej w stanie *Illiberalität*[7]. Kiedy więc Hegel zarzuca ironii romantycznej, że jest „absolutną, nieskończoną negatywnością", to ma na myśli postfichteańską ironię subiektywną, ironię wyzwoloną z ograniczeń miary, którą posiada subtelniejsza odeń ironia ontologiczna, pojawiająca się u takich filozofów *par excellance* romantycznych, jak Novalis, Schelling czy – później już – Kierkegaard[8].

---

swej podmiotowości, Ja w rezultacie odzyskuje poczucie utraconej wspólnoty z resztą bytu. Owa „depotencjalizacja" doskonale współgra z zasadą Novalisowej romantyzacji, która – zgodnie z jego definicją: *Romantisiren ist nichts als eine qualitative Potenzierung* – polega na „jakościowej potencjalizacji" zjawisk; ta jest jednak możliwa tylko wobec uprzedniego osłabienia obiektywności bytu. Por. F.W.J. Schelling *System idealizmu transcendentalnego. O historii najnowszej filozofii*, przel. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979; oraz Novalis *Fragmente des Jahres 1798*, w: *Gesammelte Werke*, Zurich 1946, t. III, s. 38.

6/ Por. S.T. Coleridge *Biographia Literaria*, Londyn 1973, t. II, rozdz. 14, zwl. s. 12-13.

7/ Por. J.G. Fichte *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*, w: *Werke*, Lipsk 1844, t. I.

8/ Por. G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. I, rozdział pt. *Ironia* (s. 108-118). Hegel odsłania się tu jako nieprzejednany wróg ironii romantycznej, która jest dlań jedynie wytrychem służącym wywołaniu subiektywnego poczucia władzy absolutnej: „Taką ironię – szydzi – wynalazł pan Schlegel, a wielu innych powtarzało za nim te bzdury i nadal je powtarza" (s. 113). Ironia ma dlań wyłącznie oblicze negatywne,

Te dwa ujęcia ironii nie są tylko przeciwstawne. Metafora ironii jako farmakonu, cienia, iskry sugeruje, że mamy do czynienia z ironią ograniczoną, opanowaną przez właściwą jej miarę. Ironia jest tu początkiem złożonego procesu dialektycznego. Zanim dojdzie do jej ograniczenia, musi się ona ujawnić w swej nieskończonej negatywności; zanim zostanie opanowana, musi odsłonić ukrytą w niej energię niszczącą. Do samej istoty farmakonu należy ryzyko wyzwolenia się ironii w akt czysto destrukcyjny. Ironia romantyczna posiada więc zawsze dwa oblicza. Dopiero gdy spojrzymy na ironię romantyczną jako na proces rozciągnięty w czasie, zrozumiemy, że transgresja – moment wyzwolenia się ironii w nieskończoną negatywność – jest weń wpisana, a zarazem podporządkowana poszukiwaniu właściwej jej miary. Grecka mądrość farmakonu dopuszcza bowiem transgresję jako akt, w którym granica ujawnia się w momencie jej przekroczenia: aby ją poznać, trzeba dokonać przejścia. Nie sposób uchwycić granic ironii, wpierw – jakby powiedział Hegel – „nie puszczając jej wolno".

To właśnie do tej dość ezoterycznej dyskusji na temat ironii romantycznej nawiązuje współczesny spór między Paulem de Manem i Haroldem Bloomem, w nowej szacie językowej powtarzają się niemal te same argumenty, które wymienili niegdyś między sobą Schlegel, Hegel i Kierkegaard. Prekursorem Demanowskiej interpretacji pojęcia ironii jest Fryderyk Schlegel z całym dobrodziejstwem inwentarza wynikającym z miażdżącej krytyki romantyzmu dokonanej przez Hegla. De Man zmienia znak tej krytyki, afirmując wszystkie napiętnowane przez Hegla momenty ironii. Ironia odsłania tu swe w pełni wyemancypowane, groźne oblicze „momentu nieopanowanego", negatywności absolutnej i nieskończonej, utrwalonej w chwili transgresji.

Z kolei prekursorem dla Harolda Blooma jest bez wątpienia Søren Kierkagaard. W postkierkegaardowskiej wykładni oferowanej przez Blooma ironia zachowuje ambiwalentne cechy farmakonu; jej początkowa transgresja zostaje opanowana i schwytana w ramy większego kontekstu, którym jest rozwijający się w czasie, złożony scenariusz kolejnych starć (*ratios*), zakończony – trwałym bądź nie – rozejmem między światem a subiektywnością. Tu ironia zostaje wykorzystana jako „moment opanowany" w ewolucji złożonego procesu wychodzenia z podmiotowo-przemiotowego rozdarcia, któremu Bloom nadaje miano agonu.

„blahe i znikome": roi sobie, że „to, co istnieje, istnieje tylko dzięki Ja, to zaś, co istnieje dzięki mnie, mogę w równym stopniu sam unicestwić" (s. 110). Hegel nie wykazuje więc żadnego zrozumienia dla potencjalnie pozytywnych rezultatów ironizacji świata i podmiotu; nie potrzebuje ironii jako narzędzia subiektywizacji, ponieważ ma w zanadrzu gotową opowieść o losach ducha, który po wiekach wyobcowania powraca znów do samego siebie. Kierkegaard tymczasem nie ma na podorędziu żadnej apriorycznej narracji idealistycznej i dlatego jego stosunek do ironii jest bardziej skomplikowany: odrzuca wprawdzie ironię Schleglowską, nie jest jednak gotów pożegnać się z ironią w ogóle jako niezbędnym tropem podmiotowej indywiduacji. Por. S. Kierkegaard *O pojęciu ironii. Z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Warszawa 1999.

De Man – permanentna transgresja

Zbliżenie między podmiotem a przedmiotem, które umożliwia ontologicznie zinterpretowana ironia romantyczna, to zaledwie punkt docelowy; sytuacja idealna, którą poprzedza historia wzajemnego konfliktu. Zanim nastąpi „zmiękczenie" konturów świata, zanim podmiot pogodzi się ze swą nierozerwalną więzią z faktycznością, pojawienie się ironii sygnalizuje raczej głęboką *Unbehagen* albo – jak to ujmował Fichte – *Leiden*: cierpienie wywołane ścieraniem się przeciwieństw, bolesną kolizję podmiotu i przedmiotu. Zanim więc ironia d o j r z e j e, ukazując szansę ponownego zbliżenia, przeciwstawność staje się tym wyrazistsza; świat twardnieje w jeszcze bardziej zawziętej obiektywności, grożąc urzeczowieniem wszystkiego, co się doń zbliży – podmiot natomiast usilnie zaprzecza wszelkiemu odniesieniu do rzeczywistości, oddając się „najswobodniejszej z licencji", czyli samowolnej fantazji.

Jest to moment szczególnie niebezpieczny w dialektyce pojęcia ironii, jeśli bowiem cały proces zatrzyma się w tym miejscu, ironia utrwali się w pustym geście odtrącenia świata i rozwinie w ironię czysto subiektywną. Klasyczne definicje ironii romantycznej, sformułowane przez Fryderyka Schlegla odnoszą się właśnie do tego kluczowo ważnego momentu. Chcą być jednocześnie jego diagnozą, moralną oceną i rozwiązaniem, wszystkim naraz – co doskonale wyraża słynny 108 fragment z *Lyceum* (1797), w którym najwyraźniej dochodzi do głosu romantyczna wiara w uniwersalne możliwości ironii:

> Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauslöschlichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Nothwendigkeit einer vollständigen Mittheilung. Sie is die freyste aller Licenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg... [9]

Z pozoru więc ironia balansuje – Schlegel używa tu za Fichtem jego ważnego słowa-klucza: *schwebt* – między skonfliktowanymi biegunami: obiektywnego uwarunkowania i subiektywnej wolności. W istocie jednak ustala ona punkt nierównowagi, w którym szala przechyla się na korzyść poczucia podmiotowej swobody. W tym właśnie punkcie wyjściowej nierównowagi de Man zakorzenia swoją interpretację ironii romantycznej.

Wydaje się ona tyleż olśniewająca, co fałszywa. De Man opiera ją na niezwykle brawurowej dezinterpretacji *Podstaw całkowitej teorii wiedzy* Fichtego oraz na selektywnym odczytaniu Schleglowskiego pojęcia ironii jako *eine permanente Parekbase*, czyli „permanentnej parabazy". Obie te omyłki czy raczej – jakby powiedział Harold Bloom – nieprzypadkowo silne *misreadings* są ze sobą ściśle powiązane.

9/ „Ironia zawiera w sobie i wyzwala poczucie nierozwiązywalnego konfliktu między tym, co absolutne i uwarunkowane; między niemożliwością a koniecznością pełnego pojednania. Jest najswobodniejsza ze wszystkich licencji, dzięki której człowiek wznosi się ponad samego siebie". F. Schlegel *Lyceum-Fragmente*, fragment nr 108, w: *Prosaische Jugendschriften*, t. II, s. 198-199.

Pierwsze charakterystyczne *misreading* przenosi Fichteańską ideę *Selbstsetzen*, czyli samoustanawiania się świadomości w rejon czysto językowy i nadaje owemu aktowi samostwórczemu retoryczne miano *katachrezy*, tropu nadużycia, który polega na nieuprawnionej ekstrapolacji znaczeń tak, by obejmowały odtąd dowolne zjawiska. Dla de Mana wolność języka do ustanawiania – tak zwana wolność performatywna – manifestuje się przede wszystkim w „zdolności do katachretycznego nazywania czegokolwiek – poprzez fałszywe użycie, ale i nazywania, a przez to ustanawiania wszystkiego, co język chce ustanowić"[10]. Liczy się więc sam akt nazywania, a nie jego uzasadnienie:

> Fichte mówi o Ja jako takim, o Ja jako własności języka, czymś, co jest zasadniczo i nieredukowalnie językowe. Fichte twierdzi, że Ja jest pierwotnie ustanawiane przez język. Język radykalnie i absolutnie ustanawia Ja, podmiot jako taki. *Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eigenes Sinn*... Ja czyni to – i czynić to może tylko – poprzez akt języka. Ja jest zatem dla Fichtego początkiem rozwoju logicznego, rozwojem logiki, i jako takie nie ma żadnego związku z jakąkolwiek formą doświadczalnego czy fenomenologicznego Ja, a przynajmniej nie wiąże się z nią pierwotnie czy zasadniczo. Jest zdolnością języka do ustanawiania, do *Setzen*. Jest katachrezą, zdolnością języka do katachretycznego nazywania czegokolwiek... [11]

Ja może być więc czymkolwiek, ponieważ u podstaw jego autokreacji tkwi absolutna swoboda katachrezy; dopiero później dochodzi do samoograniczenia, które także jest dobrowolne. W retorycznej parafrazie de Mana oznacza to, że „najpierw jest performatyw, akt ustanowienia, pierwotna katachreza, która później przechodzi w system tropów"[12]. Ja nie jest więc nigdy do końca związane owym „systemem tropów", które je zwrotnie określa przez zestawienie i porównanie ze sferą nie-Ja: przez cały czas bowiem zachowuje źródłową autonomię, która wyraża się w stałym dystansie wobec wszelkich uwarunkowań, odczytywanych przez Ja jako konsekwencja jego pierwotnego aktu samoustanawiającej się wolności. Ja jest więc czystą negatywnością i nigdy nie może zostać wysycone przez żadną przedmiotowość.

Tu właśnie wkracza Schlegel, wierny czytelnik Fichtego, ze swoją ironią jako potoczną wersją Kantowskiej czystej apercepcji, czyli „doświadczeniem Ja stojącego ponad swymi doświadczeniami"[13], zawsze bardziej suwerennego i swobodnego niż wszelkie Ja empiryczne, stanowiące aktualny podmiot tychże doświadczeń. Naturalną ekspresją ironii będącej w służbie owego niedosiężnego, pozaempirycznego Ja, staje się parabaza: „przerwanie dyskursu przez zwrot w rejestrze retorycznym"[14], w tym zaś szczególnym kontekście „przerwanie ciągu narra-

10/ P. de Man *O pojęciu ironii* w: *Ideologia estetyczna*, przel. A. Przybyslawski, Gdańsk 2000, s. 264.

11/ Tamże.

12/ Tamże, s. 269.

13/ Tamże, s. 270.

14/ Tamże, s. 273.

cyjnego, wypracowanej arabeski lub wątku stworzonego przez Fichtego"[15], a więc przerwanie owego kontinuum samoustanawiania się, które coraz silniej wikła Ja w ograniczenia jego kolejnych doświadczeń, podsuwając mu kolejne konfrontacje ze sferą nie-Ja. W tradycji retorycznej parabaza to zabieg stosowany przez postaci teatru buffo, które przerywają swe kwestie komentarzami wygłaszanymi na stronie, a tym samym dają do zrozumienia i sobie, i widzom, że są tylko aktorami pozostającymi na zewnątrz odgrywanej przez siebie historii. W użyciu de Mana natomiast parabaza oznacza tu ni mniej ni więcej, jak tylko zerwanie z chronologią autokreacyjnego scenariusza, który rozpoczyna od radośnie swobodnej katachrezy, kończy zaś grzęznąc w arabesce ograniczających doświadczeń, oraz p r z y p o m n i e n i e prawdziwej, źródłowej wolności Ja, od jakiej wszystko się rozpoczęło. Funkcja ironii Schleglowskiej jest więc a n a m n e t y c z n a: jej zadaniem jest zaburzyć temporalny ciąg Fichteańskiego *Selbstsetzen* i uwydatnić to, co legło u jego źródła i co w miarę, jak wikłający Ja „system tropów" się umacnia, grozi wyparciem i zapomnieniem. Permanentna parabaza jest więc sztuką przerywania każdej narracji w dowolnym punkcie; „trzeba sobie wyobrazić – pisze de Man, wczuwając się w inetncje Schlegla – że parabaza może wystąpić w każdej chwili"[16].

A jednak rozwiązanie to nie zadowala de Mana. Twierdzi, że zanadto oswaja ono romantyczne pojęcie ironii, czyniąc ją zaledwie „momentem w dialektyce Ja"[17], co sam – jak samokrytycznie podkreśla – ma na sumieniu w tekście poświęconym Wordsworthowi pod tytułem *Retoryka czasowości*. Tym razem de Man roztacza wizję językowej maszynerii działającej pozaintencjonalnie, obdarzonej wprawdzie wolnością, ale wolnością bezpodmiotową. Pisze:

> Słowa mają taki sposób mówienia, że wypowiadają nie to, czego byśmy sobie życzyli. Piszą Państwo wspaniałą i koherentną argumentację filozoficzną [tu de Man czyni aluzję do *Reflexion*, dwuznacznego fragmentu z *Lucindy* Schlegla] aż tu nagle opisują Państwo stosunek płciowy. Albo też piszą Państwo komuś miły komplement i bez Państwa wiedzy, tylko dlatego, że słowa działają na swój sposób, wypowiadacie faktycznie zwykłą obelgę lub wulgaryzm. Jest to maszyneria, maszyneria tekstowa, nieuchwytna determinacja i całkowita arbitralność, *unbedingter Willkür*, jak mówi Schlegel (*Lyceum*, 42), zadomowiona w słowach na poziomie gry znaczącego, która niweczy wszelką narracyjną spójność wywodów... [18]

To nie przypadek, że de Man na przykłady „nieuchwytnej determinacji, zadomowionej w słowach na poziomie gry znaczącego" wybiera typowe czynności omyłkowe, które w psychoanalizie nazywa się również *parapraxis*, a więc podobnie jak w przypadku parabazy przez wskazanie na ich pragmatyczną niespójność. Dla

---

15/ Tamże, s. 274.

16/ Tamże, s. 273.

17/ Tamże, s. 261.

18/ Tamże, s. 277.

de Mana *parapraksis* – podręcznikowym Freudowskim przykładem jest ów komplement zamieniający się w obelgę – nie tylko nie ma nic wspólnego z nieświadomą dynamiką pragnienia, które usiłuje zaburzyć świadomy tok narracji, ale staje się podzbiorem czysto językowych, aintencjonalnych aktów parabazy. To słowom, a nie pragnieniu, zostaje przypisana skłonność do *actus interruptus*. Po Schleglu i Freudzie subiektywność – czy też raczej jej resztki – zdołała mimo wszystko zamieszkać w mgławicowym domostwie ironii. De Man jednak wypędza ją także i stamtąd, odbierając jej ostatnie jej prawo do bytu, bytu wprawdzie przerywanego, przejawiającego się w drobnych aktach subwersji – *ens interruptus* – ale jednak mimo wszystko bytu.

Przesuwając ironię w dziedzinę czysto retoryczną, De Man w pełni urzeczywistnia swój zamiar, którym od początku było radykalne odpodmiotowienie ironii. Ironia, dopiero teraz prawdziwie wyemancypowana uwalnia się od ostatniego swego zobowiązania, którym było reprezentowanie „dialektyki subiektywności", a więc tej – jakby powiedział Lacan – *un peu de realité*, która wciąż jeszcze obciąża swobodną grę neustannej parabazy.

Czy taka lektura Fichtego i Schlegla, przebiegająca całkowicie wbrew jej tradycyjnym podmiotowym odczytaniom, jest po prostu tylko błędna czy też, jako daleko idąca parafraza całej koncepcji, jednak uprawniona? Pomimo ewidentnych naciągnięć – de Man upiera się na przykład, by Fichteańskie *Selbstsetzen* rozumieć bez żadnych skojarzeń z „Ja fenomenologicznym" – równie oczywiste są korzyści, które czerpie on ze swej wykładni. Odpodmiotowiona ironia zostaje uwolniona od kłopotów świadomości nieszczęśliwej; nie musi już wyrażać jej miotania się między przeciwieństwami. Ruch *schweben* – w subiektywistycznej interpretacji wyrażający uwięzienie świadomości w nieznośnie usprzecznionej kondycji, którą cechuje niezrozumiała koniunkcja wolności i ograniczenia – w wykładni Demanowskiej staje się swobodny i lekki. Podobnie parabaza, wywikławszy się z niezgrabności anakolutu, do którego zbliża się jeszcze w retoryce tradycyjnej, jest już teraz tylko niekontrolowaną ucieczką znaczenia: swojego rodzaju Freudowską *Sinnwandlung*, tyle że uwolnioną z krępującego kontekstu wewnętrznej dialektyki Ja. Ironia staje się tropem samodzielnym, pełnym, samowystarczalnym, zgodnie z Demanowską intuicją, by pojmować ją jako „trop nad tropami", a więc jako naczelną zasadę rządzącą systemem retorycznym; staje się „permanentną parabazą alegorii tropów"[19].

Jako naczelna, stale obecna, mogąca przejawić się w każdej chwili, immanentna cecha elementu znaczącego, ironia staje się, zgodnie ze słowami Kierkegaarda, „absolutnie negatywna i nieskończona", ale zarazem – wbrew pierwotnej intencji autora *O pojęciu ironii* – nie budzi to niepokoju de Mana. Przeciwnie, ironia zostaje potwierdzona w swej nieskończonej negatywności. Nie ma granic, nie sposób jej zatrzymać; przekonanie, że istnieje właściwy moment, w którym można przerwać ironiczną parabazę, okazuje się złudzeniem. Odpodmiotowienie ironii, uwolnie-

19/ Tamże, s. 274.

nie jej od dialektyki Ja, wyzwala jej nieokiełznaną, bezgraniczną negatywność, której nie jest w stanie przeciwstawić się żaden inny trop. Ta promocja ironii jako *the trope of tropes* nie jest jednak, twierdzi de Man, niczym nowym; założenie to tkwi już w samej koncepcji ironii romantycznej, niefortunnie dla siebie uwikłanej w idealistyczny żargon dialektyki subiektywności. Po przejściu retorycznej *via purgativa* parabaza staje się czystą automanifestacją języka, który w tok pozornie komunikatywnej narracji nieustannie wtrąca swoje własne, swobodne przebiegi.

Harold Bloom: strategia obronna

Harold Bloom rozpoczyna w tym samym miejscu, co de Man. Ironia jest dlań także figurą – zarazem niebezpiecznie i obiecująco – niestabilną, która w każdej chwili może wymknąć się własnemu napięciu i uciec w czysto negatywną „złą nieskończoność". Ironia potrzebuje więc ograniczenia, wyższej figury zdolnej ją okiełznać. Jedyną taką formą okazuje się agon, figura zmagania się z rzeczywistością wpływu, w której walka ta nie prowadzi do unieważnienia pierwotnego konfliktu, lecz przeciwnie – do jego rozwiązania.

Trzymając się ściśle „dialektyki subiektywności", Bloom odsłania się jako jeden z bardziej przenikliwych współczesnych teoretyków romantycznej świadomości nieszczęśliwej. U Blooma przybiera ona postać świadomości zmagającej się z wpływami tego, co realne, by osiągnąć ideał upragnionej indywidualności. Z pozoru wydawałoby się, że Bloom pisze wyłącznie o wąskiej kategorii wpływu, jaką stanowią kulturowi prekursorzy, którzy u młodego adepta, dążącego do statusu „silnego poety", wytwarzają paraliżujące poczucie opóźnienia, *the condition of belatedness*. W istocie jednak analizy Blooma zanurzone są w metafizyce romantycznej, która każdy wpływ – bez względu na jego pochodzenie, ludzkie czy przedmiotowe, kulturowe czy naturalne – postrzega w tym samym, groźnie uprzedmiotawiającym aspekcie. Wpływ, którego doświadcza początkująca podmiotowość, zawsze grozi jej urzeczowieniem, utratą iskry życia i pojedynczości. Bloom podkreśla wręcz, że w świecie postkartezjańskim, w którym porusza się metafizyka romantyczna, nie ma już innych wpływów, jak tylko wpływy mechanistyczne:

> Słowo „wpływ" otrzymało znaczenie „mieć władzę nad kimś innym" już w scholastycznej łacinie św. Tomasza z Akwinu – pisze Bloom w *Anxiety of Influence* – ale jeszcze przez wieki zdołało zachować swój sens źródłowy, wskazujący na siłę emanującą na ludzi z ciał niebieskich. Na początku „być pod wpływem" znaczyło być zatopionym przez eteryczny fluid przychodzący z gwiazd, sterujący przeznaczeniem naszym i wszystkich innych bytów podksiężycowych. Moc ta – b o s k a i e t y c z n a, później po prostu tajemna – manifestowała się na przekór wszystkiemu, co wolicjonalne... Nam jednak wydaje się, że poetycki w p ł y w jest w mniejszym stopniu naturalną relacją synostwa, w większym zaś produktem historycznego oświecenia, a więc j e s z c z e j e d n y m a s p e k t e m d u a l i z m u k a r t e z j a ń s k i e g o.[20]

[20] H. Bloom *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry (With a New Preface on Shakespeare)*, London 1997, s. 51 (podkr. A. B-R).

Jako pochodna kartezjańskiego dualizmu wpływ mieści się w kategorii rozdarcia, którą określa Fichteańska *Subjekt-Objekt Spaltung*: należy bez reszty do strony przedmiotowej. Świadomość wpływu jest więc jako świadomość właśnie od początku paradoksalna; sugeruje możliwość ograniczenia żywiołu subiektywnego przez coś, co stanowi część zupełnie obcego porządku bytowego. Ironia romantyczna doskonale wyraża ten skandaliczny stan rzeczy, sygnalizuje wewnętrzne miotanie się podmiotowości rozdartej między samą sobą jako idealnie wolną a samą sobą jako uprzedmiotowioną przez napierające na nią wpływy. Jednak gdy ironia typu Schlegel – de Man osiąga swą pozorną równowagę kosztem realności Ja empirycznego, a więc odrealniając świat materialnych wpływów, ironia opanowana typu Kierkegaard – Bloom dąży do nadania swemu ideałowi realności równie solidnej jak ta, w którą popada Ja wydane wpływom. O tej zasadniczej różnicy decyduje krańcowo odmienna strategia radzenia sobie z u r z e c z o w i e n i e m: ironia Schleglowska neutralizuje je i odrzuca *a priori*, podczas gdy ironia Kierkegaardowska a k c e p t u j e pierwotne urzeczowienie Ja, nie ustając przy tym w próbach wydobycia podmiotu ze stanu reifikacji.

Bloom, podobnie jak przed nim Kierkegaard, rozprawia się z mitem, jakoby ironia romantyczna była jedynym możliwym wyrazem nowoczesnej subiektywności. Ironia romantyczna, jeśli całkowicie „spuścić ją z łańcucha", jak to się dzieje w drugim, konsekwentniejszym odczytaniu jej przez de Mana, staje się n i e s k o ń c z e n i e n e g a t y w n a i a b s o l u t n a, co oznacza, że przestaje służyć nawet tej odrobinie mglistego bytu, jaką nadal pozostaje pojedyncze Ja. Jej negatywny ruch jest nieubłagany, dążąc ku „absolutnemu nic", rozrywa swą pierwotną, pozornie tylko naturalną więź z dialektyką nowoczesnej jaźni. Tylko zatem jako „moment opanowany" może ona posłużyć podmiotowości w jej tragicznych zmaganiach z obecnością wpływu.

Również metafora, która u Blooma opisuje ruch i kierunek ironii, jest inna. U Schlegla, a pośrednio także u de Mana, ironia to dystans do realności, osiągnięty dzięki wirtualnemu wzniesieniu się ponad sferę uwarunkowań. Fichteańskie *schweben* przybiera tu charakter boskiego unoszenia się nad wodami materialnego chaosu. Tymczasem figura, którą wybiera Bloom, bliższa jest formule ironii wypracowanej przez Baudelaire'a, bliskiej także intencjom Schellinga. *Clinamen*, termin użyty źródłowo przez Lukrecjusza, oznacza odchylenie w trajektorii atomów spadających w nieskończoną przestrzeń, następnie zaś przemycony w obszar rozważań romantycznych przez Coleridge'a w jego *Aids to Reflection*, pierwotnie znaczy właśnie u p a d e k – upadek połączony z nieznacznym zboczeniem z linii prostej[21]. Ironia nie wiąże się tu zatem z boską dezynwolturą, lecz zupełnie odwrotnie, ze świadomością upadku, którą uosabia teologiczne przeciwieństwo

21/ „*Clinamen*, czyli «uchyłek» – pisze Bloom w *Poetry, Revisionism, Repression* – to właściwy trop dezinterpretacji, trop ironii polegający na dialektycznej przemienności obrazów obecności i nieobecności; to sam początek procesu obronnego". Por. H. Bloom *Poetry, Revisionism, Repression*, w: *Poetics of Influence*, New Haven 1988, s. 132.

Stworzyciela unoszącego się nad wodami, miltonowski Szatan z *Raju utraconego*, mistrz pięknego upadania.

W odrzuconym przez siebie własnym wcześniejszym tekście o ironii De Man trafnie komentuje motyw upadku jako akt pełnego zanurzenia podmiotowości w świecie zewnętrznych, przedmiotowych wpływów, jako moment ostatecznego urzeczowienia. Pisze de Man w *Retoryce czasowości*:

> I w dosłownym sensie, i w sensie teologicznym upadek przypomina [człowiekowi] o jego czysto instrumentalnym, urzeczowionym charakterze w stosunku do natury. Przyroda zawsze może potraktować go jak rzecz i przypomnieć mu o jego sztucznej bylejakości (*factitiousness*), natomiast on nie jest w stanie przeistoczyć nawet najmniejszej cząstki natury w coś ludzkiego.[22]

Ironia okazuje się wówczas pierwszą, spontaniczną reakcją defensywną, „początkiem procesu obronnego"[23]. Baudelaire – definiując istotę *le comique absolu*, tego, co najśmieszniejsze – nieprzypadkowo wpada na trop ironii; człowiek upadając, pisze, dokonuje w swej świadomości nagłego *le dédoublement*, podwojenia; jest jednocześnie tym, który upada i tym, który się ze swego upadku śmieje[24]. Owo podwojenie jest reakcją, do której ucieka się podmiotowość upokorzona przez reifikujące moce natury; jest reakcją szybką – Baudelaire pisze wręcz: gwałtowną – dążącą do natychmiastowej kompensacji tej zniewagi. I jak każda reakcja natychmiastowa – co doskonale wiemy z nauk Freudowskich – jest strategią słabą, stanowiącą raczej część problemu niż jego rozwiązanie. Ironiczny dystans jest więc tylko pierwszym, impulsywnym odruchem; z czasem musi zastąpić go lepsza taktyka zdolna do tego, by zmierzyć się wprost z faktem upokarzającego uprzedmiotowienia, nieuciekająca się do czysto wirtualnej kompensacji.

Takie ujęcie ironii doskonale harmonizuje z Bloomowską próbą wcielenia jej w system Freudowskich mechanizmów obronnych, *Abwehrmechanismen*, które, jak wiadomo, posiadają u Freuda swoją hierarchię ważności i skuteczności. Ironia, odpowiadająca obronie typu „formacja przez reakcję", jest pierwszym odruchem samozachowawczym Ja, polegającym na jednoczesnym rozpoznaniu sytuacji zagrożenia i jej natychmiastowym wyparciu. Retoryczny wyraz ironii stanowi wówczas *Verneinung*, czyli Freudowskie przeczenie, które afirmuje negując i neguje afirmując; im silniej bowiem zaprzecza jakiemuś stanowi faktycznemu, tym mocniej potwierdza jego wpływ na broniącą się *psyche*. Trzymając się tej analogii opisowej, ironia jest zatem – podobnie jak przeczenie –

22/ P. de Man *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999 nr 10-11, s. 223.

23/ H. Bloom *Poetry, Revisionism...*, s. 132.

24/ Por. Ch. Baudelaire *De l'essence du rire*, w: *Curiosités esthetiques: L'art romantique et autres Oeuvres critiques*, Paryż 1962.

raczej diagnozą sytuacji konfliktu, jej pierwszym wyraźnym syndromem niż właściwą strategią obronną[25].

Wpisując ironię w hierarchię psychoanalitycznych mechanizmów obronnych, Bloom radykalnie zmienia rejestr retoryczny, w którym od czasów Schlegla mówimy o zjawisku ironii. Przechodząc od de Mana do Blooma, doświadczamy dokładnie tego samego fenomenu, który dla Schlegla definiuje ironię, doświadczamy gwałtownego skoku parabazy. Jest to więc ruch wyraźnie metaironiczny, obliczony na zaskakującą zmianę perspektywy, w której hołubiony przez romantyków trop subiektywnej wolności, kojarzony z metaforami swobodnego wznoszenia się i radosnej ucieczki sensów, okazuje się zaledwie podrzędną techniką obronną, do której ucieka się podmiot w sytuacji skrajnego, zagrażającego mu uprzedmiotowienia. Zarazem jest to ruch dogłębnie przez Blooma przemyślany, jego celem jest konkretne wcielenie Kierkegaardowskiego imperatywu ironii opanowanej i historycznie użytecznej.

W klasycznym ujęciu Kierkegaarda ironia romantyczna to szczególnie niebezpieczna siła, która jest w stanie wirtualnie unieważnić każdą faktyczność, każdy zastany kontekst historyczny. W sferze wirtualnych zniesień retorycznych dokonuje więc tego samego, co postulowana prez Marksa w *Manifeście komunistycznym* powszechna rewolucjonizacja sił wytwórczych, za sprawą której „wszystko, co stałe, wyparowuje"[26]. Ironia, lekkomyślnie rezygnując ze zmagań z doczesnością, w rezultacie dąży do całkowitego zniesienia kwestii ontologicznej: „Gdy tylko udaje się [ironii] p r z e z w y c i ę ż y ć rzeczywistość historyczną i zawiesić ją w próżni – pisze zjadliwie Kierkegaard – okazuje się, że sama ironia unosi się jak piórko na wietrze"[27].

Dla Blooma to anulowanie faktyczności jest cechą charakteryzującą nie tylko romantyzm postschleglowski, ale wszelką myśl idealistyczno-transcendentalną. Usiłując po Kierkegaardowsku „opanować ironię", musi więc wyjąć ją z kontekstu „negacji idealistycznej" i umieścić w odmiennym rejestrze retorycznym. Inaczej jednak niż Kierkegaard, który „prawdę ironii" lokuje w schedzie po Sokratesie, Bloom postuluje gwałtowny zwrot dyskursu i osadza ją w języku Freuda. Dla Blooma zatem ironia to nie permanentna parabaza. Raczej – *Die Ironie ist eine permanente Verneinung...*

25/ Korelacja ironii z pierwszymi odruchami defensywnymi psyche broniącej się przed wpływem pojawia się w *A Map of Misreading* oraz w *Poetry, Revisionis, Repression. Revisionism from Blake to Stevens* (New Haven and London 1976) na stronie otwierającej książkę w formie mapy, pt. *Dialektyka rewizjonizmu*. Rewizyjnemu zabiegowi *clinamen* odpowiada obrona psychiczna w postaci „formacji przez reakcje", retoryczny trop ironii oraz obrazowanie poetyckie w formie pojawiajacych się na przemian wyobrażeń pełni i pustki, obecności i braku, afirmacji i negacji.

26/ Por. K. Marks, F. Engels *Manifest Partii komunistycznej*, przekł. zbiorowy, w: *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1981, s. 346. Fragment ten, który w oryginale brzmi – *Alles Ständische und Stehende verdampft* – podaję we własnym przekładzie.

27/ S. Kierkegaard *O pojęciu ironii...*, s. 273.

> Negacja Heglowska – pisze Bloom – stanowi kulminację europejskiego racjonalizmu, a jednocześnie rozpoczyna niezwykle agresywny zwrot przeciw empiryzmowi brytyjskiemu z jego pogardą dla powszechników. Marcuse zauważył kiedyś, że Heglowski optymizm intelektualny opiera się na destruktywnym pojęciu tego, co dane, unieważniającym autorytet faktyczności. Otóż negacja Freudowska, *die Verneinung*, nie ma w sobie nic z negacji idealistycznej... Negatywność Freudowska jest dualistyczna, to jest – zawiera w sobie ambiwalentną mieszaninę reakcji ucieczkowej z uznaniem realności tego, od czego ucieka.[28]

Negacja dialektyczna różni się więc od negacji ironicznej tylko tym, że pragnie osiągnąć metodycznie i rygorystycznie to samo, do czego ironia romantyczna dąży z szybkością „strzału z pistoletu", a więc do wyemancypowania Ja od ciężaru faktyczności. Tymczasem Freudowskie „przeczenie" niczego takiego nie oferuje; przeciwnie, jego wysilona negacja tym mocniej potwierdza fakt uwarunkowania, którego potęga jest wprost proporcjonalna do wyrażanej w przeczeniu woli ucieczki. Ironia jest więc iluzją, jej beztroska jest tak samo złudna, jak dobre samopoczucie podmiotu *in denial*[29].

Co jest jednak tym wypartym pragnieniem, które zostaje zanegowane w ironicznym akcie unieważnienia rzeczywistości wpływu? Kierkegaard definiuje to pragnienie bardzo precyzyjnie. Jest nim wola zmierzenia się z rzeczywistością jako obecnością wpływu, który prezentuje się zarazem w postaci daru i zadania do spełnienia; wola nie tyle „wpadnięcia w objęcia rzeczywistości, co uczynienia jej możliwością"[30]. Bloom, który swoją ironię lubi także nazywać *The Jewish negative*, „negatywnością żydowską", powołuje się w tym kontekście na mądrość rabiego Tarfona z *Pirke Abot*: „Nie wymaga się od ciebie, byś dokończył dzieła, nie wolno ci jednak uchylić się przed jego podjęciem"[31].

Mądrość ta formułuje imperatyw całkowicie zgodny z intencjami Kierkegaarda, imperatyw ironiczny, w którym najwyraźniej dochodzi do głosu idea ironii opanowanej, służącej celowi, którym jest konfrontacja z ową głęboko ambiwalentną obecnością wpływu, żądającą jednocześnie uległego hołdu i aktywnego dopełnienia. Rzeczywistość historyczna, w której pojawia się pojedyncze Ja, jawi się z jednej strony jako d a r: nie do odrzucenia, domagający się przyjęcia w swej aktualnej postaci, a zarazem jako z a d a n i e, obszar otwartych możliwości, które

---

28/ H. Bloom *Freud and Beyond*, w *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, London 1989, s. 150-151.

29/ „Tak jak retoryczna ironia czyli *Illusio* (jak nazywał ja Kwintyllian) mówi jedno, a ma na myśli co innego, nawet coś całkiem przeciwstawnego – pisze Bloom w *A Map of Misreading* – tak samo formacja przez reakcje przeciwstawia się wypartemu pragnieniu, ujawniając jego przeciwieństwo. Freud nazywa to 'pierwotnym symptomem obronnym', podobnie jak ironia w formie *illusio* jest tropem pierwotnym, pierwszym uchyłkiem prowadzącym do błędu figuratywności". Harold Bloom *A Map of Misreading*, Oxford, 1975, s. 97.

30/ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii...*, s. 317.

31/ Cyt. za H. Bloom, *Ruin the Sacred Truths...* , s. 155.

można uchwycić tylko dzięki krytycznej percepcji aktualności – dzięki temu zatem, co Kierkegaard nazywa „ironią historycznie użyteczną", Bloom zaś, używając terminologii Lukrecjańskiej, *clinamenem*, uchyłkiem lekko zbaczającym z linii zastanej, *the initial swerve into the error of figuration*. Sama ironia nie jest jeszcze w stanie sprostać wyzwaniu, które stawia ambiwalentna obecność wpływu. Jest pierwszą reakcją obronną, w której ambiwalencja ta, początkowo niezrozumiała, rozkłada się na opozycję: niezmiennej rzeczywistości empirycznej z jednej strony, i idealnej możliwości – z drugiej.

Zarazem jednak owa *Verneinung* jest już krokiem naprzód, ponieważ usilne zaprzeczanie sytuacji upadku daje pewien efekt uboczny – lekki skręt, uskok. Ja wprawdzie wpada w chłodne, reifikujące objęcia świata, ale upadając uchyla się lekko, nadając upadkowi swoją własną trajektorię. Naginając determinizm, zmiękczając kontury świata, z lekka asekuruje upadek i robi dla siebie – jako upadającego – osobne miejsce. W ten sposób po raz pierwszy zaznacza się jego autonomia, jego wolność do oryginalności. Wyzwanie zostało podjęte, rozpoczyna się agon, pociągając za sobą całą sekwencję coraz bardziej złożonych tropów obronnych, w których Ja, nieustannie zagrożone urzeczowieniem, wciąż potwierdza swoje prawo do odrębności. Ironia, „pierwsze uchylenie się od znaczenia literalnego", jest więc także pierwszą iskrą życia, podmiotowej witalności, która upadając mimo wszystko nie godzi się na p e ł e n upadek w martwą strefę Blake'iańskiego *the universe of death*.

Logika farmakonu

W ujęciu Blooma, wybranym przeze mnie na kontrastowe w stosunku do de Mana, ironia jest tylko pierwszym stadium złożonego procesu obronnego, który nazywa on agonem. Jest tropem pasożytniczym i niesuwerennym, a jako taki ograniczonym i opanowanym. Polega on na niekwestionowanej pozytywności substancji świata, o której wie, że nie wyparuje ona pod wpływem jego ironizujących zabiegów. Ironia określa ramy, w których odbywać się będzie scenariusz agonu, choć sama jeszcze jest tego scenariusza nieświadoma. Z jednej strony bowiem akceptuje ona potęgę wpływu, na którym pasożytuje, z drugiej zaś – uzurpuje dla podmiotu siłę równie potężną, jeśli wręcz nie większą. Wyraża się w niej hybrystyczna śmiałość podmiotowości, która waży się na rebelię wobec autorytetu tego, co zastane, nie mając w zanadrzu żadnego innego argumentu oprócz tego, że ona sama jest ż y w a i p o j e d y n c z a.

Ironia jest tu zatem tropem *par excellance* narcystycznym, w którym najwyraźniej dochodzi do głosu założycielska *hybris* subiektywności, spontanicznie fantazjującej na temat swej wyższości nad rzeczywistością faktów bez żadnej konkretnej – czyli waśnie f a k t y c z n e j – przyczyny. „Negatywna zdolność" ironii – by użyć słynnego wyrażenia Keatsa – polega tu na narcystycznej *epoché* wobec wszystkiego, co aktualnie zaistniałe. Podmiotowość ironiczna odmawia w ten sposób asymilacji ograniczających ją wpływów, ale podstawa tej odmowy jest nad wyraz krucha i kapryśna. Podczas bowiem gdy dla Fichtego i naśladującego go Schlegla iro-

nia jest tylko a n a m n e z ą doskonałej samoświadomości wolnego Ja, a więc tropem stąpającym po solidnym filozoficznym gruncie, dla Blooma, który interpretuje ironię romantyczną w idiomie psychoanalitycznym, ironia jest odruchem czysto negatywnym, bazującym na mglistej a n t y c y p a c j i, zaledwie obiecującej przyszłe spełnienie podmiotowej autonomii.

Istotą ironii opanowanej jest, jak to ujmuje Wayne C. Booth, *knowledge where to stop*, wiedza o tym, gdzie ironia powinna się zatrzymać. Dla de Mana jest to moment czysto ideologiczny, w istocie niezdolny do tego, by powstrzymać raz puszczony w ruch taniec permanentnej parabazy. Tymczasem u Blooma wiedza, kiedy należy się zatrzymać, sprowadza się właśnie do rozpoznania momentu, w którym powinien nastąpić p o w r ó t. Jeśli bowiem ironia nie ma stać się uniwersalnym rozpuszczalnikiem całej faktyczności, ustępującej pod naporem wszelkiego rodzaju subwersji, uników i zaburzeń, jeśli ma odegrać pozytywną rolę w twórczym przetworzeniu rzeczywistości zastanej, musi podlegać ograniczeniu. Jej miara jest wprawdzie równie trudna do odnalezienia jak granice *hybris*, która dla Greków z definicji właśnie jest bezgraniczna i bezmierna. Zarazem jednak *hybris* ograniczała kontekst agonu, a więc choćby szacunek dla przeciwnika, którego lekceważenie mogłoby okazać się dla agonisty zabójcze. Ten, jak to nazywała Hannah Arendt, r e s p e k t a g o n i c z n y jest też jedyną, choć niezwykle zawodną, miarą ironii zbudowanej nie na modelu transcendentalnej anamnezy, lecz na Freudowskim modelu *Verneinung*, czyli afirmującego przeczenia.

Bloom i de Man mówią o ironii zupełnie różnymi językami; oba jednak czerpią swoje rozumienie pojęcia ironii romantycznej z logiki farmakonu. Pierwsza istotna różnica polega na roli, którą obaj przypisują ironii. Dla de Mana sytuującego się po ciemniejszej stronie ambiwalencji ironia to trop nadrzędny, niepowstrzymany, nieskończony. Dla Blooma natomiast ironia jest tropem podporządkowanym złożonej hierarchii mechanizmów obronnych, które w całości dopiero decydują o ewolucji podmiotu dążącego do swego „pojednania" ze światem. Po drugie, dla de Mana ironia nie stanowi części kulturowej inicjacji, lecz sama staje się samowystarczalnym *pars pro toto* całego procesu, typowo idealistyczną, agresywną negacją tego, co dane. Dla Blooma natomiast ironia jest tylko pierwszym krokiem w złożonym rytuale uczestnictwa w świecie, który pierwotnie składa się z samych obcych wpływów. Rolą ironii jest stworzyć delikatny dystans wobec potęgi rzeczywistości, który zarazem nie byłby jego otwartym odtrąceniem. Po trzecie, de Man nie postrzega ironii jako tropu pasożytniczego, lecz jako trop królewski, który – dzięki wykorzystaniu katachrezy – posiada własną moc ustanawiania i niszczenia. Dla Blooma tymczasem ironia o tyle tylko może być nazwana tropem *per se*, o ile jako pierwsza rozpoczyna proces figuracji. Sama jednak jest niczym więcej, jak tylko Freudowską *Verneinung*, problematyczną negacją wpływu, która jedynie potwierdza jego władzę nad podmiotem. I po czwarte, u de Mana ironia staje się wygodnym narzędziem ekspresji, która – z pozoru tylko jest to paradoks – staje się tym swobodniejsza, im bardziej uwalnia się od konieczności wyrażania czegokolwiek, nawet dialektyki samej podmiotowości. Mówiący, zatopiony w ironicznej

maszynerii językowej, czuje się cudownie wyłączony z problematyki wpływu, a wraz z nią oswobodzony od ciężaru inicjacji w świat zastany. Bloom natomiast w owej ironicznej wolności negatywnej widzi groźbę wyjałowienia języka; w przeciwieństwie do de Mana oferuje więc własną wersję „respektu agonistycznego", który uniemożliwia adeptowi łatwe odejście w dziedzinę wiecznych subwersji, uników i wirtualnych unieważnień

Bloom nie ma jednak wątpliwości, że pomimo wszystkich niebezpieczeństw ironia jest prawdziwym farmakonem twórczości, dzięki której tylko może ukonstytuować się odrębna, autonomiczna podmiotowość; jest czymś na kształt Hölderlinowskiego ratunku (*Rettung*), w którym zawsze czai się największe niebezpieczeństwo. Zbyt mało ironii nie pozwala na twórczą śmiałość w zatłoczonej późnej rzeczywistości, skłania do rezygnacji i potulnego przyjęcia form już zastanych; natomiast zbyt wiele ironii prowadzi do równie bezowocnej subwersji, wiecznego gestu *clinamen*, który zastyga w negatywnym odruchu buntu.

***

Powrót ironicznej podmiotowości romantycznej ma wszelkie znamiona ambitnej repliki na antysubiektywistyczne tendencje humanistyki współczesnej. Nie sposób zarzucić mu prostoty dawnych prekursorów, o ile ci rzeczywiście byli aż tak naiwni, by wierzyć w żywiołowe moce jaźni suwerennej. Jeśli bowiem rację ma Bloom, ich organiczna retoryka jedynie służyła do maskowania wypartego „lęku przed wpływem". Podmiotowość ironiczna – jeżeli zrekonstruować ją w idiomie rzeczywiście romantycznym, jak to ma miejsce u Kierkegaarda i Blooma, a nie w idiomie idealistyczno-transcendentalnym, jak to ma miejsce u Schlegla i de Mana – spełnia wszelkie wymagania podmiotowości zdolnej odtworzyć się w najbardziej nawet niesprzyjających warunkach dekonstrukcyjnej *skepsis*. Kluczem do tej rekonstrukcji jest właściwie pojęta ironia romantyczna: manewr obronny, który jednocześnie umożliwia i przyjęcie, i negocjację z obcymi wpływami, od których po upadku królestwa kartezjańskiego już żadne Ja nie może czuć się wolne. Przy czym dwuznaczność, która zawiera się w pojęciu ironii romantycznej, jest w istocie tożsama z ambiwalencją wszystkich mechanizmów obronnych. Te, zgodnie z wielką mądrością Freuda, zawsze grożą fiksacją, która przekształca je w ich dysfunkcjonalne przeciwieństwo. Ironia jako ruch nieskończenie negatywny jest, pomimo pozorów swobody, niczym innym, jak tylko efektem fatalnej fiksacji. Tymczasem ironia jako „moment opanowany" jest wstępnym etapem procesu obronnego, który pomimo wszystkich przeszkód rozwija się w czasie.

Od kiedy przestaliśmy wierzyć w gładką narrację idealistyczną – gdzie wpływ okazuje się jedynie przejściową iluzją w ewolucji ducha, który najpierw się wyobcowuje, a potem powraca do samego siebie – subiektywność nie może liczyć na żadne *panaceum*: pozostaje jej wyłącznie polegać na niepewnych środkach obronnych, które w każdej chwili mogą obrócić się przeciwko niej samej. Taka bowiem jest logika wszelkich paliatywów i „ratunków"; taka jest nieubłagana logika farmakonu.

Lektury

Michał GŁOWIŃSKI

Wielkie zderzenie

I

Książka zbiorowa *Literatura polska wobec Zagłady*[1] zawiera materiały konferencji, nie stanowi wszakże syntezy (i stanowić nie mogła), nie zarysowuje całościowego obrazu zjawiska rozległego i skomplikowanego, istniejącego w najróżniejszych uwikłaniach, przynosi jednak rozprawy niezmiernie dla tej problematyki ważne – zarówno gdy ma się na uwadze zagadnienia ogólne, jak i poszczególne dokonania literatury, która swym przedmiotem uczyniła wydarzenia najstraszniejsze ze strasznych. W rozważaniach tych pojawiają się kwestie o wadze podstawowej. Jacek Leociak we wstępnym szkicu pyta, jak w ogóle można pisać o Zagładzie, jak można o niej opowiadać, by nadać sens temu, co się na nią składa. Dorota Krawczyńska i Grzegorz Wołowiec we wspólnie napisanym artykule zastanawiają się nad wartościowaniem, mimowolną literackością, a także nieprzekazywalnością doświadczeń:

> Motyw nieprzekazywalności doświadczenia Holocaustu, bezradności słów wobec tego, co chcą nazwać, pojawia się nie tylko w zapisach będących bezpośrednią reakcją na doznawane cierpienia [...], lecz także w próbach ich późniejszych, literackich przekazań. Imperatywowi świadczenia o Zagładzie towarzyszy przekonanie, iż dotychczasowe formy literackiego wyrazu nie są w stanie unieść podejmowanej problematyki, że nieodwołalny i przerażający w swej gwałtowności rozpad istniejącego ładu doprowadził do upadku wszelkich tradycyjnych pojęć i kryteriów, w tym także dotąd funkcjonujących sposobów literackiego opisu rzeczywistości (s. 16).

1/ *Literatura polska wobec Zagłady*, praca zbiorowa pod redakcją A. Brodzkiej-Wald, D. Krawczyńskiej i J. Leociaka, Warszawa 2000. Cytaty z tego zbiorowego dzieła lokalizuję w tekście.

Pisanie o Zagładzie jest w jakiejś mierze, a może – na pierwszym miejscu, problemem języka, tego języka, któremu także w latach dawniejszych przyszło opowiadać o różnego rodzaju strasznościach, ale do tej – mimo wszystko nieoczekiwanej – roli nie był przygotowany, nie miał środków i możliwości. Zjawisko to świetnie pokazuje w omawianej książce Tomasz Żukowski na przykładzie poezji Różewicza, te inspirujące rozważania ważne są nie tylko ze względu na twórczość tego poety, mają szerszą doniosłość, trzeba zatem brać je pod uwagę, gdy poddaje się analizie tę kwestię.

W tomie dominują rozważania szczegółowe, by wymienić studium Hanny Kirchner, porównujące miejsca poświęcone Zagładzie w okupacyjnych dziennikach Nałkowskiej i Dąbrowskiej czy artykuł Marty Młodkowskiej o pisarstwie Hanny Krall. Nie będę jednak ich omawiał, książka ta stanowi jedynie punkt wyjścia do uwag o polskiej wizji Zagłady i – zarazem – podstawowy punkt odniesienia. Jeśliby ktoś chciał się zająć tak zwaną literaturą przedmiotu, musiałby stwierdzić, że nie jest ona zbyt wielka, choć składa się na ogół z pozycji cennych i godnych zastanowienia. Chodzi mi tu zresztą nie o omówienia poszczególnych utworów, nie o recenzje pojawiające się po ogłoszeniu takiej czy innej książki, mają tu one mniejsze znaczenie, ale o prace zmierzające do ogarnięcia całego zjawiska i wypunktowania tego, co w nim najistotniejsze. Przede wszystkim należy zauważyć, że przez długie lata na ten temat się nie pisało, pogrążono go w milczeniu tak jakby był wstydliwy lub przynajmniej niestosowny. Milczenie to przerwała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Irena Maciejewska, a więc wówczas, gdy nikt o pisaniu na ten temat nie myślał. Trzeba jej tu złożyć wyrazy hołdu, albowiem „prace Maciejewskiej – jak powiada Ryszard Low – były w swoim czasie pionierskie" (s. 73)[2].

W ostatnim kilkunastoleciu pojawiły się studia nowe, co się łączy z szerszym zainteresowaniem literaturą związaną ze sprawami żydowskimi, zaświadczonym między innymi publikacjami Jana Błońskiego i Eugenii Prokop-Janiec. Wśród nich miejsce szczególne zajmuje doniosła i nowatorska praca Jacka Leociaka[3]. Wymienić tu należy choćby dwie książki, mające w dużej mierze charakter przeglądowy: Józefa Wróbla[4] oraz Natana Grossa[5]. Wśród prac mniejszych rozmiarów chciałbym zwrócić uwagę na esej Władysława Panasa *Zagłada od zagłady,*

2/ O przełomowym znaczeniu opracowanej przez Irenę Maciejewską antologii pisze M.C. Steinlauf w dziele *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 122.

3/ J. Leociak *Tekst wobec Zagłady (O relacajch z getta warszawskiego)*, Warszawa 1997.

4/ J. Wróbel *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków 1991. Zob. także encyklopedyczny artykuł I. Maciejewskiej *Getta doświadczenia w literaturze*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wroclaw 1992.

5/ N. Gross *Poeci i Szoa, Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993. Książka ta ukazuje ogromny zakres zjawiska, a przecież nie ogarnia jego całości. Gross nie uwzględnia utworów Białoszewskiego, pomija utwory Czachorowskiego.

Szoah w literaturze polskiej, będący jednym z najgłębszych i najbardziej sugestywnych ujęć tej problematyki (przyjdzie mi się jeszcze do niego odwoływać[6]).

2

Temat Zagłady przechodził w piśmiennictwie polskim przez różne fazy, z początku pojawiał się w utworach będących bezpośrednią reakcją na wydarzenia, gorącym świadectwem – także wówczas, gdy chodziło nie o relacje dokumentarne, lecz o utwory literackie, w tym – wiersze. Reakcją utrwaloną przez ofiary prześladowań – jakże często osoby, które końca wojny nie doczekały, ale też przez świadków i tych wreszcie, którzy czuli potrzebę wypowiedzenia współczucia, oburzenia, szoku, od jakiego nie można się wyzwolić, skoro wiadomo, że to ludzie ludziom zgotowali ten los. Ta faza pierwsza, niezmiernie ważna, faza, w której – odwołuję się do znakomitej, klasycznej już, pracy Jerzego Jedlickiego – dzieje doświadczone przemieniały się w dzieje zaświadczone, nie mogła trwać długo. Przekształcenia tej literatury, jej formowanie się i funkcjonowanie, zależały jednak nie tylko od woli pisarzy, pamiętnikarzy, a w ogólności tych wszystkich, którzy czuli potrzebę wypowiedzenia się na temat tego, co się stało, przede wszystkim zaś nie zależało od nich funkcjonowanie społeczne tych tekstów, to, w jaki sposób trafiają do publicznej wiadomości. Wpływ decydujący miały tu meandry polityki kulturalnej – i nie tylko kulturalnej – praktykowanej w kolejnych okresach w Polsce Ludowej. To, co mogło być przede wszystkim *requiem* dla zamordowanych, holdem dla nich, świadectwem, ale też swoistą psychoterapią, stało się przedmiotem politycznej manipulacji, poświadczającym zresztą regułę, że totalizm nie uznaje żadnych terenów za neutralne. Rzecz jest interesująca i wymaga wyjaśnienia. Mieczysław Jastrun stwierdzał w artykule, napisanym w roku 1956 i przeznaczonym do książki zbiorowej, która miała się ukazać w roku następnym, ale to się nie stało, bo zatrzymała ją cenzura:

> Redaktor Erzengel miał szczególną niechęć do utworów, których tematem było męczeństwo Żydów za okupacji niemieckiej. Uważał, że przypominanie tej jedynej w dziejach tak masowej eksterminacji ludzi za fakt pochodzenia plemiennego jest co najmniej niepotrzebne. „W czym to może pomóc socjalizmowi?". Nie miał racji. Mogło pomóc. Ale redaktor Erzengel nie mógł wówczas wiedzieć, że w roku, gdy te słowa wypowiadał, z rozkazu Stalina zginęło od salwy plutonu egzekucyjnego 26 pisarzy żydowskich.[7]

6/ W. Panas *Zagłada od zagłady, Szoah w literaturze polskiej*, w: tenże, *Pismo i rana, Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.

7/ M. Jastrun *Z pamiętnika pisarza*, w nieopublikowanym tomie *Rachunek pamięci*, który miał się ukazać w roku 1957 nakładem „Czytelnika". Znajomość tomu zawdzięczam redaktorowi „Przeglądu Politycznego", panu Wojciechowi P. Dudzie. Fragmenty tego tomu zostały przypomniane w numerze „Przeglądu Politycznego" 2001 nr 52–53. Towarzyszy im omówienie przeze mnie napisane. Nawiasem mówiąc, intencje ujawniające się w zakończeniu przytoczonego wywodu Jastruna nie wydają mi się zbyt jasne. Czy gdyby pisano o Zagładzie Stalin nie nakazałby zamordowania żydowskich intelektualistów?

Nazwisko Erzengel jest fikcyjne, z wywodów Jastruna, w tym z przywoływanych realiów, nie trudno się jednak domyślać, jaka konkretnie stalinowska osobistość pod nim się kryje. Ten komunista, któremu opowiadanie o Zagładzie wydawało się czymś zbytecznym, niestosownym lub wręcz nagannym, pochodzenia był żydowskiego. Jest to ważne, bo świadczy, że w tym przypadku nie chodziło o antysemickie uprzedzenia czy o konkurencję w cierpieniu – i jedno, i drugie stanie się ważne nieco później. Jacek Leociak przedstawia w doskonale udokumentowanym szkicu, jak traktowano rocznicę powstania w getcie warszawskim w PRL-owskiej prasie, a Marcin Zaremba w swej książce doniosłej także dla omawianej tutaj problematyki przywołuje dokument z kwietnia 1951, podpisany przez Artura Starewicza, w którym ten komunistyczny dygnitarz przeciwstawiał się organizowaniu akademii z okazji rocznicy gettowego powstania[8]. Owe stalinowskie zalecenia rozmaicie mogą się tłumaczyć, w grę wchodzi również założenie, że o niczym, co żydowskie, mówić nie należy, by społeczeństwa polskiego nie drażnić. Tendencja ta trwała i w latach następnych, choć inne miała motywacje. Zaremba stwierdził, że w oficjalnym dokumencie partyjnym wydanym w roku 1963 z okazji dwudziestej rocznicy powstania, słowo Żyd w ogóle nie występuje[9].

Wydaje się wszakże, iż mamy tu do czynienia ze zjawiskiem nieco innym niż opisywane przez Jastruna. Ta narastająca tendencja, która kulminację zyskała w roku 1968, a potem, przez długie lata, niewiele straciła na aktualności, wiązała się przede wszystkim – co między innymi doskonale pokazuje w przywoływanej książce Zaremba – z narastaniem swoiście kształtowanych tendencji nacjonalistycznych (swoiście, bo nie kwestionowały one pozycji satelickiej kraju, godziły się na nią – i opierały na gorącej miłości do Związku Radzieckiego). A także z wizją własnego społeczeństwa i własnej historii, jak też z przekonaniem, nigdy wprawdzie wówczas bezpośrednio nie formułowanym, ale nader rozpowszechnionym, że cierpienie uszlachetnia. Społeczeństwo polskie zajmować miało pierwsze miejsce w cierpieniu – i tego osobliwego, nieco masochistycznego wawrzynu nikt nie miał prawa mu odebrać. A przede wszystkim nie mieli prawa odebrać Żydzi, toteż ich męki albo się przemilczało, albo zapisywało na polskie konto. Łączyło się z tym jeszcze jedno – zwłaszcza w marcu i w okresie pomarcowym: oficjalny dyskurs o Zagładzie miał być przede wszystkim, a w pewnych wypadkach niemal wyłącznie, opowieścią o polskiej pomocy. Pewien zaprzyjaźniony amerykański slawista zapytał mnie przed laty, dlaczego w oficjalnych publikacjach z okazji rocznicy powstania w warszawskim getcie tak niewiele mówi się o Żydach, albo – w pewnych przypadkach – nie mówi się nic.

Trzeba wszakże podkreślić, że inaczej sprawy się mają, gdy obserwuje się zabiegi propagandowe i ideologiczne aberracje ówczesnych władców Polski, inaczej, gdy bierze się pod uwagę literaturę. Jest bowiem faktem, że nawet w czasach naj-

8/ M. Zaremba *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm, Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 327 (przypis).

9/ Tamże s. 328.

większego ucisku cenzuralnego i maksymalnej niechęci do przedstawiania nieszczęścia, jakie spadło na europejskich Żydów, pisano wybitne utwory mówiące o Zagładzie. Stało się tak nawet w latach stalinowskich, kiedy powstawały wartościowe opowiadania Adolfa Rudnickiego czy – całkowicie dzisiaj zapomnianego – Stanisława Wygodzkiego, a w roku 1954 opublikowany został wspaniały *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego (ukończony zresztą kilka lat wcześniej; ogłoszenie tej książki stało się jedym z pierwszych sygnałów odwilży). Nie można pominąć faktu, że wybitna i ważna powieść opowiadająca o żydowskim wyniszczeniu – *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego – opublikowana została trzy lata po szaleństwach marcowych. Szczęśliwie również w tej materii i zakazy, i aberracje nie były w Polsce Ludowej tak konsekwentne, jak można byłoby się spodziewać. Wątki holocaustowe zdecydowanie rzadko kształtowane były tak, by służyć propagandzie antysemickiej (w literaturze, w publicystyce było inaczej, o czym świadczy produkcja marcowa), można tu wymienić jakieś kawałki Romana Bratnego, niewiele więcej.

3

Twierdzi Panas w przywoływanym już szkicu: „Szoah i literatura polska to słowa w interakcji, w zderzeniu"[10]. Sformułowanie uważam za trafne, chciałbym wszakże rozszerzyć jego zakres, wydaje mi się bowiem, iż w tym przypadku zderzenie ma charakter w jakimś sensie uniwersalny. Zagłada na swój sposób zderzała się z wszystkimi innymi literaturami, w których o niej mówiono, więcej, zderzała się z językiem – w istocie niezależnie od tego, jaki był to język. Bo żadna literatura i żaden język nie stawały dotąd przed takim zadaniem: mówić o tego rodzaju serii wydarzeń, o tego rodzaju stężeniu zła, o tego rodzaju zbrodniach na zimno planowanych, których umotywowaniem była ideologia raistowska. Skłonny byłbym utrzymywać, że chodzi ogólnie o wielkie zderzenie: literatura opowiadająca o Holokauście z takiego właśnie zderzenia powstaje i w jego obrębie funkcjonuje. Nawet gdy jest tradycjonalistyczna i konwencjonalna, nie stanowi prostego odwzorowania konstrukcji istniejących i społecznie aprobowanych (przynajmniej w tych utworach, które się liczą), wobec takiego kataklizmu wszelkie stare formy rozpadają się, powstaje konieczność szukania nowych[11].

Zjawisko ma wagę podstawową, chodzi bowiem o szukanie żywiołu elementarnego – odpowiedniego języka. Ostatnimi czasy pojawia się w różnego rodzaju uwikłaniach problematyka niewyrażalności, to właśnie jej poświęcona została po-

---

10/ W. Panas *Pismo i rana...*, s. 93.

11/ Tą sprawą, jak też innymi kwestiami poruszanymi w tym szkicu, zajmuję się także w rozmowie z Anką Grupińską (jej wkład do tego dialogu jest ogromny, co z przyjemnością podkreślam): *Zapisywanie Zagłady*, Z Michałem Głowińskim rozmawia Anka Grupińska, „Kontrapunkt, Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego" nr 1/2 (50/51) z 25 marca 2001.

kaźnych rozmiarów książka zbiorowa[12]. W zgromadzonych w niej rozprawach jednakże – zgodnie zresztą z tradycją i z tym, co się na ogół o tym myśli – niewyrażalność jest odnoszona do zjawisk psychologicznych i metafizycznych, do sfery przeżyć intymnych i estetycznych, w niewielkim zaś stopniu do tego, co składa się na życie społeczne, by nie wspominać już o historii. Jestem przekonany, że również w tym przypadku problem niewyrażalności ma znaczenie podstawowe. A to z tej racji, że i mowa, i literatura, rozumiana jako zespół konwencji i form, były nieprzygotowane do werbalizowania i utrwalania tego rodzaju doświadczeń, nie miały gotowych środków, by dawać świadectwo zbrodni, której ofiarą stały się miliony ludzkich istnień, zbrodni o nieznanej dotąd skali, precyzyjnie zaplanowanej, tworzącej nieustannie nowe sytuacje i nowe uwikłania. Problem tak pojmowanej niewyrażalności zarysowywał się zresztą nie tylko przed literaturą w tradycyjnym sensie, także – przed pierwszymi relacjami dokumentarnymi – w opowiadaniach tych wszystkich, którzy tuż przed śmiercią, niemal w ostatnim odruchu, chcieli mówić o losie swoim i swojej społeczności, czyli przechodzić bez żadnego dystansu (w wielu przypadkach był on niemożliwy) od tego, co doświadczone do tego, co zapisywane[13]. W myśl formuły Krawczyńskiej i Wołowca mamy tu do czynienia z nieprzekazywalnością doświadczeń. Ale z ową niemożnością przekazywania sprzężone jest od samego początku poczucie, że przekazywanie jest obowiązkiem, od jakiego nie należy się uchylać, towarzyszy jej zatem wysiłek, podejmowany w różnych okolicznościach i w różnych postaciach, by zostawić ślad, towarzyszą próby, zmierzające ku temu, by to, co niewyrażalne uczynić wyrażalnym. To tutaj właśnie mamy do czynienia z wielkim zderzeniem. Gdy patrzy się na literaturę mówiącą o Zagładzie z pewnego punktu widzenia, powiedzieć można, iż toczy się w niej dramat języka. Dramat, który ma wymiary nie tylko literackie, jest także dramatem rozumienia. Wiadomo przecież, że ci, którzy nie stali się ofiarami i nie byli świadkami, ci, którzy znajdowali się od wydarzeń daleko, z początku po prostu nie rozumieli języka, w jakim przekazywano relacje o Zagładzie, wydawał im się on w jakiejś przynajmniej mierze językiem fikcji, mało wiarygodnym narzędziem wojennej propagandy[14].

Kiedy rozpatruje się wielkie zderzenie doświadczeń składających się na Zagładę z konwencjami języka i literatury, nie można pominąć problemu opowiadania. Kształtują się tu niezwykłe kwestie narratologiczne, wynikające zarówno

12/ Zob. *Literatura wobec niewyrażalnego* red. W. Bolecki i E. Kuźma, [Warszawa, 1998?] Zob. także studium R. Nycza *„Wyrażanie niewyrażalnego" w literaturze nowoczesnej (Wybrane zagadnienia)*, w jego książce: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

13/ Przywołuję tutaj wspomniany już świetny esej J. Jedlickiego *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978.

14/ W jakiejś mierze świadczą o tym reakcje w krajach zachodnich na napływające wiadomości o tym, jaki los zgotowano Żydom. Zob. dzieło D. S. Wymana *Pozostawieni swemu losowi. Ameryka wobec Holocaustu 1941–1945*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa 1994.

z tego, że nie istniały gotowe formy relacji, jakie mogłyby sprostać nowemu zadaniu, jak i z tej racji, że równocześnie z wydarzeniami pojawiły się opowiadania, ustne i pisane, przekazywane konkretnej osobie bądź kierowane do publicznej wiadomości. Primo Levi w swej książce o Auschwitz wspomina o tym, że więźniowie nieustannie opowiadali sobie swoje przerażające, nasycone strasznościami dzieje. W związku z historią opowiedzianą przez pewnego prostego polskiego Żyda pisze:

> dziś już ją zapomniałem, lecz na pewno była to historia bolesna, okrutna i wzruszająca, takie bowiem są wszystkie nasze historie, setki tysięcy historii, każda z nich jest odmienna, lecz każda wstrząsająca swą tragiczną nędzą. Opowiadamy je sobie wzajemnie wieczorami, te sprawy przeżyte w Norwegii, Italii, Algierii, na Ukrainie; są równie proste i niezrozumiałe, jak historie biblijne. Ale czyż te historie nie są nowoczesną Biblią?[15]

Myślę, że włoski pisarz wyraził istotę rzeczy, choć w relacjach holockaustowych raczej niewiele jest bezpośrednich stylizacji biblijnych. Na Holocaust można spojrzeć jako na makabryczną ramę narracyjną, obejmującą opowieści o wydarzeniach, które jeszcze niedawno wydawały się niewyobrażalne. Należy podkreślać, że potrzeba opowiadania pojawiała się w sytuacjach najstraszniejszych, nie tylko w oświęcimskiej umieralni, jak u Leviego, lecz także w różnego rodzaju ukryciach, w bunkrach, w piwnicach czy na strychach, a zapewne opowieści powstawałyby także w pociągach wiozących skazanych do gazu, gdyby były po temu warunki. Opowiadanie o własnych doświadczeniach lub losach osób najbliższych stało się swojego rodzaju artykułem pierwszej potrzeby.

Być może ktoś, kto będzie patrzył na to zjawisko z odległej perspektywy, już nie półwiecza, ale o wiele odleglejszej, ujrzy w tym Wielkie Opowiadanie, wspaniały i zróżnicowany wewnętrznie zbiorowy przekaz, tworzony natychmiast lub niemal natychmiast, przekaz, który utrwala coś, co nawet w swym najbardziej niespodziewanym kształcie jest wynikiem funkcjonowania piekielnych mechanizmów, jakie w ruch wprowadzili zhitleryzowani Niemcy. Niewykluczone, że się okaże, iż analogie są tu faktem o znaczeniu podstawowym, analogie, o których zdecydowała nie jednolitość narracyjnych ujęć i koncepcji, nie – pierwotny zamysł, ale wspólnota doświadczenia. Wspólnota mimo kolosalnych różnic indywidualnego losu. Sądzę, że te pierwsze relacje, te opowiadania, o których pisał Levi, tworzą punkt wyjścia całej dotychczasowej literatury zajmującej się Zagładą, lub przynajmniej jej dużej – najwartościowszej – części.

Dzieje się tak dlatego, że – by tak powiedzieć – scenariusz z reguły ma pewne ogólne ramy, wyznaczone przez eksterminację, rasizm, bezwzględne okrucieństwo i ich konsekwencje. W scenariuszu tym role z góry zostały rozdane, ale wypełnia się on jednostkowym losem, nasyca się sytuacjami niezwykłymi i często jedynymi w swoim rodzaju, tak nieprzewidzianymi, że aż nieprawdopodobnymi. Biografia holocaustowa ze wszystkimi swoimi elementami typowymi i niezwykłościami

---

15/ P. Levi *Czy to jest człowiek?*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 1978, s. 63.

stała się podstawową formą opowiadania o losie tych, których życie zakończyć się miało w gettach i w obozach śmierci, jeśli zaś zostało uratowane, to za sprawą niezwykłych wysiłków i zbiegów okoliczności, niekiedy graniczących z cudem. Wspaniałą opowiadaczką życiorysów z czasów Zagłady, niekiedy z ich antecedencjami i konsekwencjami w latach późniejszych, jest Hanna Krall. To ona właśnie pokazała niezwykłą przydatność i nośność tej formy, jest to literackie odkrycie. Dlatego też jej twórczość w literaturze poświęconej Zagładzie zdobyła szczególną pozycję i zajmuje miejsce osobne.

Literackie opowieści o Zagładzie na ogół nie stanowią rozległych konstrukcji epickich, stały się domeną form mniejszych – opowiadań, nowel, wspomnień[16]. A jeśli już zrównały się z narracją rozleglejszą, bardziej rozbudowaną, to na ogół dalekie są – jak *Czarny potok* Buczkowskiego – nie tylko od wzorca powieści klasycznej, ale nawet od wszelkiej powieści dobrze zrobionej. Dzieje się tak nie z tej racji, że chodzi o awangardowy modelunek gatunku, te względy nie odgrywają żadnej (lub prawie żadnej) roli, ważne jest to, że narracja o Zagładzie niemal ze swej natury nie mieści się w tym, co można byłoby nazwać opowiadaniem arystotelesowskim, w którym fabula zbudowana jest według klasycznych reguł, respektując wszelkie wymagania łączące się z prawdopodobieństwem. Opowiadania holocaustowe zarówno w wersji dokumentarnej, jak literackiej, mówią o wydarzeniach niezwykłych, odbiegających od normy historycznej, sytuacyjnej, czy po prostu ludzkiej (rozmaicie można ją nazywać, mimo że chodzi w istocie o jedno) – i nie mieszczą się w tym, co w *Poetyce* Arystotelesa określane było jako prawdopodobieństwo, choć respektują kryteria prawdy – zarówno w rozumieniu dosłownym, jak w dużo bardziej skomplikowanym ujęciu literackim. Decyzja wymordowania całej społeczności, określanej według kryteriów rasowych, stanowiąca punkt wyjściowy, niewątpliwie kwestionowała kategorię prawdopodobieństwa i mogła być traktowana jako wynik majaczeń kogoś niespełna rozumu, należała jednak do sfery prawdy strasznej i trudnej do pojęcia.

Z faktu, że w realnym świecie zakwestionowano kategorię klasycznego prawdopodobieństwa, dla piśmiennictwa holocaustowego wyniknęły ogromne konsekwencje. Z negacji tej wyłaniają się rzeczy najróżniejsze, nie dające się przedstawić w terminach pozytywnych. Może jest to wynik faktu, że patrzymy na to ze zbyt bliskiej perspektywy, choć minęło więcej niż półwiecze, a rany i rozmaite wątpliwości moralne są wciąż zbyt świeże, by dostrzec reguły, jakie się wykrystalizowały, by stwierdzić, co się w tej narracji sprawdziło, co zaś stało się ujęciem nie do przyjęcia, jakie procedury narracyjne okazały się adekwatne, jakie zaś ujawniły swą pełną dysfunkcjonalność. To pewne, że do tych drugich należą te formy opowiadania, które doświadczenia bezprecedensowe sprowadzają do tego, co znane, utarte, uschematyzowane, by nie wspominać o tych, które włączają się w sferę kultury masowej i ze strasznych wydarzeń czynią przedmiot sensacyjnych fabuł (a takich przypadków pojawiło się sporo). Chodzi wszakże o to, że w tej dziedzinie nie spo-

16/ Zwrócił na to uwagę w przywoływanej już książce Wróbel.

sób wyznaczyć tego, co jest stosowne, co odpowiada kryterium *decorum*, rozumianego nie tylko jako wierność faktom, ale także respektowanie pewnych wyznaczników moralnych, czy – ogólnie – pewnych zasad przyzwoitości. Kryterium stosowności jest tu podstawowym problemem, choć jej wyznaczenie w sposób generalny jest wciąż niemożliwe. Liczą się w istocie indywidualne przypadki, wszystko zresztą wskazuje już teraz, że jej sfera będzie się przekształcać i poszerzać.

Zanim wszakże zajmę się tą kwestią szerzej, chciałbym podkreślić, że problematyka ta dotyczy nie tylko literatury czy nie tylko dokumentu osobistego, ujawnia swą ważność we wszystkich dziedzinach sztuki. Także w muzyce. Wspomnę o niej, bo tutaj mamy do czynienia ze zjawiskiem niezwykłym. W roku 1947 Arnold Schoenberg napisał krótką, trwającą mniej niż dziesięć minut, kantatę *The Survivor from Warsaw*, na chór i orkiestrę symfoniczną oraz głos recytujący, opowiadający o przeżyciach Żyda uratowanego z warszawskiego getta. Jest to muzyka agresywna, ostra (ktoś powiedziałby może: ekspresjonistyczna), surowa – i wyzbyta wszelkich pięknostek. Kompozytor w sposób genialny stworzył tu nowy język, którym udało mu się powiedzieć wiele o tym, co się stało. Kilku kompozytorów próbowało nawiązywać do wielkiego odkrycia, jakim jest *Ocalony z Warszawy*, lub tak czy inaczej je kontynuować, za każdym razem bez liczącego się rezultatu.

W latach sześćdziesiątych Krzysztof Penderecki napisał utwór *Brygada śmierci*, który wkrótce po publicznym zaprezentowaniu wycofał (niestety go nie słyszałem). Badaczka twórczości Pendereckiego, nie wspominając zresztą, że jest to kompozycja nawiązująca do Zagłady, pisze, że chodzi o dzieło, „w którym fragmenty autentycznych listów z obozów zagłady zostały połączone z muzyką. Jednak to bezpośrednie zderzenie dokumentów rzeczywistych, tragicznych doświadczeń z kręgiem sztuki wzbudziło szereg wątpliwości natury artystycznej i zostało usunięte na margines dorobku kompozytora (utwór wycofany)"[17]. Jak się można domyślać, Penderecki zdał sobie sprawę, że muzyka, jaką stworzył, nie przylega do tematu, że nie udało mu się znaleźć języka, który pozwoliłby dać świadectwo czy też wyrazić hołd zamordowanej społeczności. Decyzja taka, niewątpliwie dla artysty dramatyczna, świadczy zarówno o jego wysokiej samoświadomości estetycznej, jak też – wzmożonym poczuciu odpowiedzialności. Holocaust jest wydarzeniem, stawiającym szczególne wymagania przed pisarzami i kompozytorami, przed filmowcami i malarzami.

4

Są to zawsze wymagania najwyższe, swoiste, jedyne w swoim rodzaju, ale też podlegające ewolucji, zmieniające się pod wpływem różnych czynników, w tym także najprostszych czy wręcz oczywistych. O jednym z nich decyduje nieubłagany upływ czasu. Być może będą z prywatnych i publicznych archiwów wypływać niedostępne dotąd relacje i nieznane utwory, pisane na gorąco, ich liczba, ale także

17/ R. Chłopicka *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalno-instrumentalną*, Kraków 2000, s. 171.

rola – można orzec bez obawy, że popełni się omyłkę – zmniejszać się będzie z biegiem lat. W ostatnich czasach pojawiły się książki tych, którzy przeżywali Zagładę jako bardzo młodzi ludzie bądź dzieci na tyle już świadome, że mają dane, by opowiadać o swoich doświadczeniach (można tu wymienić na przykład opowieści Irit Amiel i Adama Sikory), ale ocaleni młodsi, urodzeni na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, już podjąć takiego zadania nie są w stanie. Panas w przywoływanym eseju mówi o literaturze ofiar i literaturze świadków, proces ten dotyczy jednych i drugich. Ci autorzy, którzy korzystali wyłącznie z własnych doświadczeń, na ogół już to źródło wyczerpali, skazani są zatem albo na milczenie, albo na przemodelowanie własnej twórczości, co często kończy się klęską; to przesunięcie nie oddziaływa negatywnie na twórczość tych pisarzy, którzy umieją opowiadać dzieje różnych osób. Najwybitniejszą przedstawicielką tego kierunku w holocaustowych narracjach jest Hanna Krall, mistrzyni w sztuce opowiadania o strasznych losach ludzi, których egzystencję określiła Zagłada.

Ta zmiana, można ją scharakteryzować jako pokoleniową, określoną rytmem starzenia się i przemijania, choć wielkiej wagi, nie jest zmianą jedyną. Równie doniosłe są zmiany inne. Wiedza o Zagładzie ma nie tylko charakter indywidualny i osobowy, jest – co oczywiste – elementem społecznej pamięci. Tej pamięci, która nigdy w miejscu nie stoi, znajduje się w stanie permanentnej przemiany, a w jej obrębie ewolucjom ulegają wizje i obrazy wydarzeń składających się na historię. Nie chodzi tu o takie czy inne aktualizacje bądź modernizacje, o bezpośrednie dostosowywanie tego, co minione, do bieżących potrzeb, wyobrażeń, skali wartości. Te czynniki również ujawniają swoje znaczenie, ważny jest tu jednak pewien immanentny proces, samo istnienie społecznej pamięci zakłada wyłanianie się zmieniających się wizji tych wydarzeń, które wprawdzie przeminęły, ale nie tracą swej realności i konturów. Maurice Halbwachs pisał w swej klasycznej książce:

> historia nie ogranicza się do odtwarzania opowieści ludzi współczesnych minionym wydarzeniom, ale z epoki na epokę retuszuje je, nie tylko dlatego, że dysponuje innymi świadectwami, ale i po to, by przystosować te opowieści do sposobów myślenia i przedstawić sobie przeszłość ludzi teraźniejszych.[18]

Historia zachowuje cechy pamięci, a ona kształtowana jest w jakiejś mierze przez język[19]. Język się zmienia, zmienia się pamięć – a z nią w sposób nieuchronny literatura, sięgająca po wydarzenia historyczne. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy nie oddaje się ona fantazjowaniu i zamierza w tych przypadkach, gdy operuje fikcją, respektować historyczną faktyczność. Pamięć Zagłady nigdy nie stała w miejscu, jednakże jej przekształcenia i ewolucje zaczęły się ujawniać ze szczególną siłą, gdy opowiadania o niej nie ograniczają się do relacji ofiar i świadków, gdy podejmują je przedstawiciele pokolenia młodszego, nie tylko zresztą ci jego członkowie,

---

18/ M. Halbwachs *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969, s. 249.

19/ Odwołuję się tutaj do koncepcji K. Pomiana z jego rozprawy *De l'histoire, partie de la mémoire, à la memoire, objet d'histoire*, w tomie: *Sur l'histoire*, Paris 1999, s. 294 i 274.

którzy obciążeni zostali ciężarem holocaustowych wspomnień za sprawą tradycji rodzinnych bądź środowiskowych. Literatura bardziej niż inne formy narracji jest na tego rodzaju zmiany wyczulona, nic przeto dziwnego, że w niej są one dużo wyraźniej widoczne niż w narracji ściśle historycznej czy w tekstach publicystycznych (w nich bowiem na ogół są przedmiotem osobnego komentarza). Mimo że od wydarzeń minęło ponad pół wieku, jesteśmy dopiero u progu tego procesu, możemy obserwować jego zalążki, w żadnym razie nie należy tu stosować Braudelowskiej kategorii długiego trwania. W istocie mamy do czynienia – by tak powiedzieć – z pierwszą fazą rozwoju literatury poświęconej Zagładzie i dopiero wchodzimy w drugą. Podkreślić warto, że proces ten dzieje się na naszych oczach.

W jego toku zmienia się wszystko, nie tylko inaczej kształtują się indywidualne biografie autorów, którzy nie mogą już czerpać materiałów i pomysłów ani z biografii własnej, ani z historii przedstawianych przez krewnych, znajomych, sąsiadów czy inne osoby dotknięte przez historyczny kataklizm. W odmienny sposób kształtuje się owo wielkie zderzenie dyskursu na temat Zagłady z możliwościami języka i z tradycyjnymi formami literatury (lub – ogólnie – sztuki), które ma tu zawsze znaczenie podstawowe, a z tego wynika, że inaczej będzie pojmowana kategoria stosowności. *Decorum* (stosowność) jest podstawową kategorią klasycystycznych estetyk, ale ma też zasięg uniwersalny. Wyznacza ono i wskazuje to, co wydaje się właściwie użyte, co znajduje się na właściwym miejscu. Oczywiście, nikt nie skodyfikował zasad, jakim powinna zostać wierna narracja holocaustowa (lub – w ogólności – holocaustowe piśmiennictwo); byłoby to niemożliwe, trudno jednak zaprzeczyć, że istniał i w jakiejś mierze istnieje nadal pewien zespół reguł, który sprawia, że ta literatura może funkcjonować – i liczyć na aprobatę. Zespół reguł nie tylko pisarskich, także moralnych, ideowych i – nie boję się użyć tej formuły – dobrego smaku. W pewnych, chyba raczej rzadkich, przypadkach bezkrytyczne trzymanie się tych reguł prowadziło do skonwencjonalizowania relacji, ale samo istnienie zjawiska stosowności, która zresztą miała, bardziej niż pozytywny, sens negatywny – to znaczy wykluczała pewne sposoby mówienia, eliminowała pewne literackie procedury – było faktem o znaczeniu podstawowym. Jeśli rzecz się rozpatruje w perspektywie literackiej, to trzeba powiedzieć, że owo *decorum* nie wprowadzało ściśle sprecyzowanych ograniczeń, otwierało szerokie możliwości, świadczy o tym cała dotychczasowa literatura odnosząca się do Zagłady, tak fikcyjna, jak dokumentarna. Kwestionowanie tych zasad, czy ich nieudolne realizowanie ujawniało się raczej nie w płaszczyźnie ogólnej, ale w poszczególnych tekstach. Nie ma obowiązującego wzorca literatury holocaustowej; od jej początków przypadających jeszcze na czasy wojny, od tekstów, będących pierwszymi reakcjami, mamy do czynienia z rozmaitością i różnorodnością: od lamentu do chłodnej relacji kronikarskiej, od opowiadania psychologizującego, wykorzystującego klasyczne modele do awangardowych form artystycznych[20], choć takich odkryć otwie-

[20] Jedna z najwybitniejszych polskich książek o Zagładzie, *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall, w sposób wyraźny korzysta z osiągnięć awangardowej powieści lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Swoistą próbą w tej dziedzinie jest także powieść

rających nowe możliwości jak *Ocalony z Warszawy* Schoenberga nie było wiele. Jakkolwiek owe formy mówienia o Zagładzie się podejmowało, była ona taktowana jako temat jedyny w swoim rodzaju.

I traktowana jest tak nadal – z tym, że wiele się zmieniło. Upływający czas sprawia, że to, co jeszcze do niedawna było niemożliwe, staje się możliwe. Kiedy przed kilku laty dowiedziałem się, że w Stanach Zjednoczonych powstał komiks opowiadający o Zagładzie, nie chciałem wierzyć, wydawało mi się, że chodzi o aberrację i – z natury rzeczy niestosowny – wybryk (lub wręcz wygłup). Okazało się, że jest to rzecz poważna, jak najdalsza od wprowadzania wielkiej tragedii w obręb tematów, którymi może się zajmować ten wytwór kultury masowej. Podobnie zareagowałem na wieść o tym, że we Włoszech powstała filmowa komedia opowiadająca o żydowskich losach w czasach hitleryzmu – i znowu chodziło o utwór zasługujący na traktowanie serio. Zmieniła się postać stosowności, to, co jeszcze niedawno określane było jako niemożliwe, stało się możliwe. Nie zamierzam się zajmować tutaj tego rodzaju utworami, nie mogę wszakże przemilczeć ich istnienia, skoro pojawienie się tego rodzaju ujęć i przekazów świadczy o przemianie zasadniczej: temat Zagłady upodobnia się do innych tematów i może być przedstawiany na wszelkie sposoby.

Zmiana ta jest nieuchronna, choć trudno z nią się pogodzić tym, dla których Zagłada stanowi sprawę osobistego doświadczenia lub doświadczenia osób bliskich. Moja pełna nieufności i wręcz przerażenia reakcja na wiadomość o tym, że pojawił się holocaustowy komiks, wydaje się charakterystyczna i znacząca. Ostatnio (piszę ten szkic wczesną wiosną roku 2002) prasa doniosła o protestach tych, którzy Wyniszczenie przeżyli, a także zrzeszających ich stowarzyszeń, przeciw organizowaniu w amerykańskim Muzeum Holocaustu wystawy, bo zaproszeni do udziału w niej artyści ujmują wydarzenia w sposób daleki od konwencjonalności i przyjętych stylów, za pomocą różnych środków medialnych i artystycznych, jakimi operuje się w sztuce najnowszej. Protest dawnych ofiar wydaje mi się psychologicznie zrozumiały, w takim potraktowaniu tematu dostrzegli oni niestosowność, poczuli się dotknięci, podejrzewali nawet, że kpi się z ich cierpień. To kolejne wielkie zderzenie ocenione zostało negatywnie przez tych, którzy mają wszelkie po temu dane, by się uważać nie tyle za znawców tematu, ile jego strażników. Nawet jeśli protesty owe skłonią dyrekcję Muzeum do rezygnacji z tej wystawy (co zresztą wydaje się mało prawdopodobne), nie powstrzymają procesu, który wydaje się nieuchronny.

Jego rezultatem jest to, że Zagłada staje się takim przedmiotem, jak wszystkie inne, a zwłaszcza – jak wszystkie inne nieszczęścia w historii. Jak rzezie dokonywane w czasie wypraw krzyżowych, wyniszczenie Albigensów, katastrofa indiańskich plemion, czy – by przywołać wydarzenie z czasów nowszych – wymordowa-

---

J.M. Rymkiewicza *Umschlagplatz*, budząca wśród czytelników – o ile wiem – nie zawsze przychylne reakcje. Wysiłku pisarza zmierzającego do wypracowania własnego stylu opowiadania o Wyniszczeniu nie można wszakże bagatelizować.

nie przez Turków półtora miliona Ormian. Za tym procesem, który sprawia, że to, co było odczuwane jako jedyne w dziejach, staje się porównywalne z innymi zjawiskami, kryją się jednak niebezpieczeństwa. Na pierwszym miejscu niebezpieczeństwo banalizacji, zatarcia tego, co indywidualne i ze swej istoty niepowtarzalne; zagrożenie stanowi to również, że Zagłada eksploatowana będzie przez kulturę masową, stając się źródłem sensacyjnych fabuł lub innych niezwykłych i na ogół bezsensownych opowieści (to, co się stało dotychczas w tej dziedzinie, niczego dobrego nie zapowiada). Niebezpieczeństwo ujawnia się zresztą w samym operowaniu słowem „Holocaust". Jego zakres jest bezpodstawnie rozszerzany – i odnoszony do zjawisk, które z Zagładą nie miały i nie mają nic wspólnego, a często staje się przedmiotem demagogicznych manipulacji[21].

Tak czy owak, jesteśmy obecnie świadkami zasadniczej zmiany sytuacji sztuki mówiącej o Zagładzie, zmiany nieuchronnej, o kolosalnym znaczeniu. Znajdujemy się u początków doniosłego procesu, w którym przekształcają się reguły stosowności, nie wiadomo jeszcze zatem, co z niego wyniknie. Jeśli się zważy na obecne szerokie zainteresowanie wyniszczeniem Żydów i poważne o nim myślenie, można mieć nadzieję, że ze zmiany tej zrodzą się rzeczy ciekawe, oryginalne, doniosłe skutkach. Już teraz jednak można być pewnym, że pojawi się wiele dyskursów, reguł, rozwiązań, które trudno byłoby aprobować.

21/ W szkicu tym nie zajmuję się piśmiennictwem antysemickim mówiącym o Zagładzie, choć z pewnych powodów byłoby to zjawisko warte opisu. W Polsce ukształtowało się ono w okresie marcowym, a jego klasycznym przykładem może być fabularyzowany na wzór sensacyjnego romansu cykl artykułów Ryszarda Gontarza o bezeceństwach Żydów węgierskich w czasie okupacji, publikowany w roku 1968 w odcinkach w tygodniku „Walka Młodych". Taki dyskurs o Zagładzie trwa do dzisiaj, a często z niego wynika, że Zydzi zostali wymordowani na własne życzenie, albo też świadomie się przyczynili do katastrofy swej społeczności. Z różnymi aberracjami spotykamy się w publikacjach najnowszych, reprezentujących skrajną prawicę. Przeglądam „Arcana" (nr 1/43 z roku 2002), a w nich natrafiam na artykuł niejakiego Tadeusza Witkowskiego *Misterny plan pojednania*. Już u początków znajduję w nim wiele mówiącą o autorze formułę: „spółka akcyjna «Holocaust – Komintern»". Od Gontarza, marcowego klasyka ubeckiej publicystyki, do owego nikomu nieznanego Witkowskiego, jak wynika z tekstu dziennikarza polonijnego ze Stanów Zjednoczonych, droga jest zaiste niewielka, mimo różnicy (przynajmniej pozornej) barw politycznych.

Barbara SIENKIEWICZ

Prawdziwy koniec *hypallage*?

Hypallage należy – z całą pewnością niesłusznie – do figur zapomnianych. A wszak jej tradycja sięga starożytności. Była figurą często stosowaną przez Wergiliusza. O jej zapomnieniu zadecydowała być może klasyfikacja, fakt, iż w pierwszym rzędzie zaliczana jest do przekształceń składniowych, a utrwaliła się opinia, że najważniejszym tropem, można powiedzieć – znaczenionośnym, poezjotwórczym jest metafora, przekształcenia składniowe zaś w istocie są drugorzędne, jeśli chodzi o konstruowanie znaczeń. Zgodnie z tą tendencją klasyfikacyjną Aleksandra Okopień-Slawińska w *Słowniku terminów literackich* definiuje *hypallage* następująco:

> rozbieżność między zależnościami składniowo-gramatycznymi a związkami logicznymi, spowodowana przeniesieniem określenia odnoszącego się do jednego składnika wypowiedzi na inny składnik tej wypowiedzi, np. gramatycznym powiązaniem epitetu z innym rzeczownikiem niż ten, do którego taki epitet w naturalny sposób się odnosi.[1]

Czy wszakże rzeczywiście w przeniesieniu określenia wyczerpuje się sens tego zabiegu? Nadto warto się zastanowić nad implikacjami stwierdzenia „rozbieżność między zależnościami składniowo-gramatycznymi a związkami logicznymi". Przecież zawsze naruszenie związków logicznych rodzi poważne konsekwencje dla obrazu świata i relacji w nim zachodzących. W tym wypadku więc szczególnie przestaje być wystarczająca konstatacja orzekająca przeniesienie określenia. Podobnie, jak dalsze uściślenie definicyjne:

> Z wprowadzeniem *hypallage* idą często w parze pewne przekształcenia w gramatycznej i syntaktycznej konstrukcji zdania, np. przeniesienie określenia z rzeczownika na czasownik powoduje zmianę formy przymiotnikowej na przysłówkową; np. występujące w *Po-*

1/ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 189.

emacie opisowym S. Napierskiego zdanie: „Księżyc zwisa żółto" można uznać za przekształcenie bardziej prozaicznego: „Żółty księżyc zwisa".[2]

Owo uściślenie idzie więc w tym samym kierunku, co zdanie wstępne. Jest opisem figury, a nie – co najmniej – pytaniem o konsekwencje znaczeniowe jej zastosowania. Oczywiście nie można mieć o to pretensji do słownikowej definicji. Ale pytanie warto zadać.
Bliższa istocie *hypallage* wydaje się definicja Jerzego Ziomka:

> *Hypallage* (ściślej: *hypallage adiectivi*, czyli przymiotnika) polega na zakłóceniu zgody składniowo-logicznej przez przeniesienie słowa (najczęściej przymiotnika) z jednego członu wypowiedzi na inny. Często *hypallage* rozpatruje się jako rodzaj metonimii, ponieważ wraz z zamianą miejsca następuje zamiana (zastępowanie) sensu. *Hypallage* dzieli się na trzy grupy:
>
> 1) *hypallage* przyczyny – skutku, 2) *h.* stosunku właściciela i własności, 3) *h.* stosunków czasowych[3].

Wyraźnie zatem wskazuje autor, iż w *hypallage* następuje nie tylko zamiana określenia, ale i zamiana sensu, co zbliża ją do metonimii. A także metafory, co konstatuje Okopień-Sławińska: „Charakterystyczne dla *hypallage* wprowadzanie słowa w nowy kontekst często rodzi konstrukcje metaforyczne". Nawiązuje zatem – jak pisze dalej Ziomek – do tropów *sensu stricto*, z drugiej strony leży na pograniczu figur myśli.

Taki jej charakter – jako podstawowy – wskazuje Todorov. W jego klasyfikacji, omawianej przez Ziomka, *hypallage* znalazła się bowiem wśród anomalii relacji „znak – przedmiot odniesienia", która to relacja – jak powiada Ziomek – „w tradycyjnej retoryce należy do osobnego działu figur myśli"[4]. Intencja zawarta w klasyfikacji Todorova najlepiej oddaje więc istotę tej figury. Posłużmy się przykładem słownikowym i jego opisem:

> we fragmencie wiersza Staffa *Idziemy*: „I głazy ostre, krwawiące pod nogą" imiesłów „krwawiące" gramatycznie powiązany ze słowem „głazy" logicznie wiąże się ze słowem „noga".[5]

Ale wszak nieobojętne jest „co" czy „kto" krwawi. Czy krwawią głazy, czy krwawi noga, która przecież może być traktowana jako synekdocha człowieka. Dokonuje się tu nie tylko przesunięcie określenia, ale i przeniesienie własności, w tym wypadku z podmiotu na przedmiot. Głazom użyczone zostają własności człowieka. Przedmioty martwe zostają zatem w pewien sposób ożywione i – co najistotniejsze – w pewnym przynajmniej stopniu upodmiotowione.

2/ Tamże.

3/ J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 224.

4/ Tamże, s. 136.

5/ *Słownik terminów...*, s. 189.

Zabieg ten odsłania ważny sens filozoficzny, w szczególności etyczny, na który naprowadza dawny topos lez rzeczy. Tym jednak etycznym wymiarem nie będę się osobno zajmować, posłuży on jako argument w mówieniu o tropach i figurach. Ważniejszy wydaje się bowiem inny sens filozoficzny implikowany przez taki zabieg. Otóż warto zadać pytanie proste (co wcale nie oznacza, że prosta będzie odpowiedź) – czy glazy krwawią?

Jeśli nawet tak jest, to nie jest nam to dane poprzez doświadczenie zmysłowe. Co nie znaczy, że przeniesienie podmiotowo-przedmiotowe nie może się dokonać. Można powiedzieć tak: pod pewnymi warunkami (przy pewnych założeniach) należy przyjąć, że glazy krwawią pod nogą. Owo krwawienie jest wszakże wtedy nie doświadczeniem zmysłowym, ale myślowym. Możemy intencjonalnie nadać głazom właściwość krwawienia i to w podwójnym aspekcie: po pierwsze, przenosząc krew podmiotu na głazy i wtedy okazują się one naznaczone jego krwią; po drugie, upodmiotowić głazy (zbliżamy się w tym przypadku do antropomorfizacji[6]), budując wspomniany wyżej sens etyczny. Upodmiotowienie nie w takim znaczeniu nastąpi wszakże tylko wtedy, gdy przyjmiemy, że głazy mogą krwawić (deptane nogą) i że „głazy krwawiące pod nogą" nie są tylko grą słów, że mają odniesienie przynajmniej w jakimś porządku myślowym, nadanym światu (porządku etycznie zwaloryzowanym).

W każdym z tych dwóch przypadków pozostajemy w sferze fenomenologicznej, konstytuującej świadomości i to o jej wyrażenie w gruncie rzeczy chodzi. O stwierdzenie, że przedmiot dany nam jest jako przedmiot świadomości, nawet jeśli dochodzimy do niej poprzez własne ciało, świadomość własnego ciała. Z pozoru więc tylko u podłoża zabiegu przeniesienia widzieć można by zjawisko, które w języku psychologii nazywane jest empatią. W istocie bliższe ono bowiem jest Husserlowskiej apercepcji analogicznej (upodobniającej).

> Ponieważ w przyrodzie tej i w tym świecie ciało moje jest jedyną bryłą cielesną, która jest, i może być, ukonstytuowana pierwotnie jako ciało żywe [...], to [każda inna] pojawiająca się tu cielesna bryla [...] sens tego żywego ciała może uzyskiwać wyłącznie poprzez a p e r c e p t y w n e p r z e n i e s i e n i e z e s f e r y m o j e g o w ł a s n e g o ż y w e g o c i a ł a [...]. Jest rzeczą jasną od samego początku, że tylko podobieństwo łączące istniejącą z tamtej strony (*dort*) cielesną bryłą z moim ciałem [...] może służyć za

6/ Owo zbliżenie *hypallage* do antropomorfizacji pojawia się tutaj jako efekt izolowania jednego członu *hypallage*. Postępuję bowiem odwrotnie niż autorka słownikowej definicji; skupiam się przede wszystkim na zależnościach semantycznych, na drugi plan przesuwając operacje składniowe. Tak rozpatrywaną *hypallage* i antropomorfizacją zaczyna rządzić ten sam mechanizm przeniesienia cech. W istocie jednak można mówić o częściowym i pozornym tylko podobieństwie, bowiem w *hypallage* u podłoża przeniesienia pozostają operacje składniowo-logiczne, nadto w antropomorfizacji mamy tylko przypisanie przedmiotom cech ludzkich, w *hypallage* podmiotowo-przedmiotowe przeniesienie łączy się najczęściej z zakłóceniem (odwróceniem) relacji przyczynowo-skutkowych.

fundament motywacji dla analogizującego ujścia tamtej bryły j a k o i n n e g o ż y w e g o c i a ł a.[7]

Czyż nie tak w istocie jest w przypadku „głazów krwawiących pod nogą"? Jesteśmy zatem niewątpliwie w sferze „figur" myśli, i to podwójnie niejako – przeniesienie bowiem nastąpiło i nie tylko konstatujemy istnienie kamienia, ale i jego krwawienie. Element znaczony zaczyna wydatnie wystawać poza znaczący. I dzieje się tak niewątpliwie w efekcie zastosowania innowacji składniowo-logicznej. Jego konsekwencją jest wszakże – co wypada jeszcze raz podkreślić – zmiana myślenia o przedmiocie i podmiocie zarazem, zmiana intencjonalnego znaczenia, ale odsyłającego po równi do przedmiotu i podmiotu. Przedmiotowi bowiem „przybywa", jakby powiedział Białoszewski, zostaje mu przydana intencjonalnie własność ludzka, ale podmiotowi „ubywa", coś zostaje mu uszczknięte, co należy do *differentia specifica* istot żywych – zdolność krwawienia. Oto głazy też mogą krwawić. Obszar owego *differentia specifica* zostaje pomniejszony, bo krwawienie nie jest już własnością, która różni istoty żywe od głazów. Pisze Merleau-Ponty:

> Jeśli w końcu język ma coś mówić i istotnie coś mówi, to nie z tej przyczyny, że każdy znak jest nośnikiem znaczenia, które by przynależało do niego, ale przez to, że wszystkie razem, gdy je rozpatrywać po kolei, nawiązują tylko do znaczenia, które dopiero ma się zjawić – kierując się ku niemu wychodzą poza nie, lecz nigdy nie zawierają go same. Każdy z nich wyraża coś tylko dzięki odniesieniu do wyposażenia naszego umysłu, do pewnego zestawu naszych kulturowych narzędzi, wszystkie zaś razem są jak formularz *in blanco*, którego jeszcze nie wypełniono, jak gesty kogoś drugiego, które wyznaczają i wyodrębniają jakiś tkwiący w świecie przedmiot, niedostrzegany przeze mnie samego.[8]

Otóż mamy tu do czynienia z takim właśnie „językowym gestem" – wyodrębniającym w dostępnym nam świecie głazy, ale też przydającym im myślowo własność wcześniej niedostrzeganą. Nie przypadkiem więc *hypallage* jest figurą chętnie stosowaną na równi z metaforą przez poetów awangardy i postawangardy, szczególnie przywiązanych do tezy o kreacyjnej mocy artysty, ale też wiążącej ją –

7/ E. Husserl *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przekł. i przypisy A. Wajs, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1982, s. 163. Jakkolwiek apercepcja analogiczna Husserla dotyczy przede wszystkim innych „żywych ciał", bo ta bowiem przede wszystkim musi dokonywać się w odniesieniu do tego, co źródłowo dane, to stwierdzając: „ego [...] wzięte jako podmiot eksplikujących medytacji" osiąga „każdy transcendens przez operację samowydobywania (*Selbstauslegung*), mianowicie wydobywania tego, co znajduję w sobie samym" (s. 224), dokonuje znaczącego rozszerzenia. Tym samym zasada osiągania transcendensu przez ujęcie analogizujące, „współ-prezentowanie" jako akt uobecniania, który „spleciony jest z [...] aktem właściwej samoprezentacji" i tylko jako taki może posiadać charakter współ-prezentowania (s. 161), dobrze oddaje zasadę podmiotowo-przedmiotowego przeniesienia.

8/ M. Merleau-Ponty *O fenomenologii mowy*, przeł. S. Cichowicz, w: *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1976, s. 163.

niezależnie od utopijnego marzenia o przedłużeniu jej w rzeczywistość społeczną – z aktami stwarzającej świadomości; „krokami kąty rozszerzam" – pisze Przyboś w wierszu *Pokój* [9]. Związek *hypallage* z świadomością awangardową doskonale pokazuje trzeci przykład analizowany przez Ziomka – fragment przekładu Jasieńskiego poematu Majakowskiego *Flet kręgosłupa*:

Pójdę na place
i runę na wznak,
i głowę wyścielę kamiennym Newskim!

Pisze Ziomek:

> Komplikacja polega tu na tym, że *hypallage* przekształca nie normę językową, ale konstrukcję już metaforyczną – już byłby trop, gdyby poeta napisał: „Newski kamienny wyścielę swą głową", co by odwoływało się do obrazu pokrywania uderzeniami głowy całej ulicy; ale tu jest na odwrót – to w akcie bólu i rozpaczy bohater głowę owinie (wyściele) kamieniami prospektu, w który tłuc będzie.[10]

I tu w efekcie zastosowania figury składniowo-logicznej następuje odwrócenie nie tylko relacji przyczyna – skutek, ale także relacji podmiotowo-przedmiotowych. W szczególnym wypadku nastąpić może upodmiotowienie przedmiotu, jak w Peiperowskim:
„Miasto wśróbowało się w ziemię / pięściami walczącego marzenia"[11] – *hypallage* opartej (jak w przykładzie Ziomka) na konstrukcji metaforycznej. „Otóż słowo – pisze Ponty – jest bezspornie doskonałym przypadkiem owych «zachowań», które odwracają stosunek łączący mnie zazwyczaj z przedmiotami i niektórym spośród nich nadają wartość podmiotową"[12].

I tak jest w przypadku *hypallage*: naruszając relacje istniejące w świecie, relacje przedmiotowe, najczęściej narusza też relacje podmiotowo-przedmiotowe. Będąc przeniesieniem cech, zerwaniem więzi logicznych, jawi się jako efekt twórczych aktów podmiotowej świadomości i angażuje podmiotową świadomość. Szczególnie *hypallage* typu własność – właściciel oraz przyczyna – skutek. Niejako zgodnie z stwierdzeniem Ponty'ego: „moje własne słowa mnie zaskakują i powiadamiają o mej myśli. Zorganizowane znaki mają sens immanentny, który jest związany nie z moim «myślę», lecz z moim «mogę»"[13].

Wiąże się to w sposób szczególny z awangardowym „słowiarstwem". Oto słowa zaczynają powiadamiać o myśli, odsłaniają nowe byty, nowe zależności w świecie, wreszcie – lokują w obszarze intencjonalnego „mogę".

9/ J. Przyboś *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. 33.

10/ J. Ziomek *Retoryka...*, s. 225.

11/ T. Peiper *Miasto*, w: *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 270.

12/ M. Merleau-Ponty *O fenomenologii...*, s. 172.

13/ Tamże, s. 164.

Mogę kieszeń okratować żebrami, sprawić, by czarne drzwi zawisły na zawiasach wieczoru, dzień gnał w dłoń pszczół, drzewo schylało się nad swoim cieniem, a wiatr liczył moje palce i młotek pchał mi w rękę.[14]

We wszystkich tych przykładach – większość z nich to *hypallage* oparte na konstrukcjach metaforycznych – zostają naruszone tak relacje przyczynowo-skutkowe, jak i podmiotowo-przedmiotowe. Pisze Ziomek:

Przeniesienie atrybucji w cytowanych przykładach nie dotyczy wbrew nazwie (*hypallage adiectivi*) tylko przymiotnika, podobnie zresztą w przykładach, które potrafimy znaleźć w poezji polskiej, a nawet w wyrażeniach skonwencjonalizowanych. Mówimy, że „las się skończył", a las się nie może kończyć, to my kończymy marsz przez las, ale ze względu na leksykalizację wyrażenia nie odczuwamy tu żadnego naruszenia normy. Wydobywa *hypallage* dopiero taki wiersz:

Mijał strumień. Trzcina wiała wiotka.
Las się kończył i zaczynał księżyc.
(K.K. Baczyński *Orfeusz w lesie*)[15].

W tym sensie *hypallage* jest zawsze naruszeniem normy: składniowej czy składniowo-gramatycznej i logicznej. Jest więc zabiegiem innowacyjnym, ale jest też „rewelacją" sensu, nadając starym „mówiącym narzędziom" nowy układ, buduje bowiem nowe, nieznane dotąd sensy, należące tylko do tego odmienionego, właśnie powołanego związku słownego.

Innowacyjność składni w *hypallage* jest środkiem tylko, choć istotnym. Bowiem tak jak w przypadku innowacji w zakresie zestawień słów będących podstawą operacji metaforycznych – bez nich „przeoczylibyśmy przeskok dokonywany w tych operacjach od znaczeń, którymi rozporządzamy, do znaczeń, których budowaniem i przyswajaniem sobie właśnie się zajmujemy"[16] – tak w przypadku *hypallage* przeoczylibyśmy efekt przeniesienia.

Istotą *hypallage* jest zatem nie tyle „budowanie" nowych znaczeń (to domena metafory), ile powoływanie nowych relacji, nierzadko zaskakujących, odsłaniających w świecie to, co dotąd było zasłonięte; co wprawdzie było, ale pozostało niedostrzeżone, jak ów ptak z *Martwej natury* Herberta, który „zaciska w skamieniałych szponach małą planetę, złożoną z pustki i zabranego powietrza". „Głazy krwawiące pod nogą", „przejdą po śladach podłogi" – znaczenia w istocie nie zostały tu naruszone, radykalnie zmienione zostały natomiast stosunki własności i relacje przyczyna – skutek.

Metafora zatem – jeśli wprowadzać wstępne rozróżnienia – dotyczy przede wszystkim relacji „przedmiot – przedmiot". „Kolumnada lasu", „bratków oczy" –

14/ Przykłady pochodzą z następujących wierszy: *Żyła*, *Bezokoliczniki*, *Ogród miejski*, *Na rusztowaniu*, w: T. Peiper *Pisma wybrane*..., s. 271, 274, 281, 282).

15/ J. Ziomek *Retoryka*..., s. 225.

16/ M. Merleau-Ponty *O fenomenologii*..., s. 173.

możemy w przypadku metafory powołać wspólne dla „lasu" i „kolumnady", „bratków" i „oczu" pole semantyczne, albo opisać je za pomocą „trójkąta metaforycznego". W przypadku *hypallage* – nie. Noga i głazy nie mają wspólnego pola semantycznego, a nawet gdybyśmy karkołomnym wysiłkiem usiłowali je zbudować, to na pewno „krwawiące" do niego by nie należało. Metafora w myśl klasycznych definicji odsyła do podobieństwa (nawet jeśli tylko myślowo i arbitralnie konstruowanego), *hypallage* nie jest oparta na podobieństwie cech. Jej istotą jest – jeszcze raz powtórzę – przeniesienie własności i wynikania odwracające najczęściej relacje podmiotowo-przedmiotowe. Takie odwrócenie nie dokonuje się w operacji metaforycznej. W metaforze „człowiek trzcina" trzcina nie ulega upodmiotowieniu, choćbyśmy przypisali jej część cech człowieka. Jest zatem *hypallage* bardziej „sprawcza" – jeśli odwołamy się do teorii aktów mowy – niż metafora. Dlatego metafora jest zwrotna przynajmniej w tym sensie, że ruch znaczeń dokonuje się w obie strony (bratki jak oczy – oczy jak bratki) i oba człony są aktywne znaczeniotwórczo. *Hypallage* – nie. Głazy mogą krwawić jak człowiek, ale człowiek jak głazy – nie. Przeniesienie dokonuje się tylko w jedną stronę.

Hypallage jest więc – bardziej niż metafora – figurą myśli. Konstytuuje to, co potencjalnie, myślowo możliwe, co mieści się w sferze „mogę".

Tak jest jeszcze w Przybosia wierszu *Pokój*, z którego wcześniej cytowałam fragment, teraz zacytuję cały wiersz, jako że zbudowany jest on na łańcuchu *hypallage*, co sprawia, że generalnie odwrócone zostają relacje przyczynowo-skutkowe, przedmiotowe i podmiotowo-przedmiotowe w całym świecie wykreowanym w utworze.

Z kąta – w kąt, krokami kąty rozszerzam,
tam – na powrót, o pokój sobą kołatam,
chodzę i chodzę, aż się z pokojem rozejdę
i pójdę między ścianami a światem.

Dzień zszedł na niczym, ku wieczorowi zmierzam,
może tak dojdę swego za nieboskłonem,
już – tylko patrzeć, może już tylko jeden
krok i rękami trącę tamtą stronę.

Tam – księżyc z zewnątrz przez okno się zwiesił
i cicho o tynk stuknąwszy, odpadł cieniem.
Gwiazdy spłynęły po szybie. Tam – po za –
przejdę, po śladach podłogi, spojrzeniem.

Pokój, pełny światła, w sobie mnie nie zmieści,
jak on we mnie, w ciele czuję się dwukrotnie.

Odejdę od siebie i zatrzyma mnie groza
w niebie zaoszczędzonym w jednym oknie.

Ja jestem w pokoju, sprawdzam go sobą – „o pokój sobą kołatam", zarazem pokój jest we mnie – „jak on we mnie, w ciele czuję się dwukrotnie". Ale też upodmiotowiony zostaje pokój – „pokój [...] w sobie mnie nie zmieści", „aż się z pokojem rozejdę". I nie tylko pokój – „dzień zszedł na niczym", „ku wieczorowi zmierzam", „księżyc z zewnątrz przez okno się zwiesił" etc. Z jednej strony odczytać ten wiersz można jako demonstrację konstytuującej mocy podmiotowej świadomości, a więc jako zapis aktu „mogę", z drugiej – wszakże jako jego efekt, konstrukcję świata intencjonalnego, dokumentującego sprawczą moc podmiotu. „Autonomicznego", danego poprzez „językowe gesty", ale i myślanego, bo w mniemaniu awangardy myśl poprzedza słowo.

Co wszakże będzie, jeśli *hypallage* zostanie związana – jak w poezji postawangardowej – z tezą odwrotną: słowo poprzedza myśl, a nawet „odkleja się" od myśli; zawarta w nim intencja znaczeniowa jest zatarta, jest nie do odczytania, bo słowo jest „zafałszowane", przeto akty mówienia nie są ekspresją świadomości, w szczególności nie możemy z nich odczytać cudzej intencji znaczeniowej; nadto – słowo zachowuje swoją moc sprawczą? Czyli „w imię znaczenia / nie znacz tylko muru", „w imię kota / nie wpisuj myszy / mleka / i wąsów"[17]. Trzeba zatem w pewnym sensie przywrócić słowo myśli, na powrót je „umiejscowić" i „uczasowić". I to jedna droga poezji postawangardowej, którą nierzadko podąża Białoszewski, ale nie jedyna. Nie przypadkiem w cytowanym wierszu Przybosia materią działania *hypallage* były skonwencjonalizowane zwroty. *Hypallage* ujmowana jako przekształcenie istniejących związków słownych, silniej niż metafora osadzona jest w „uprzednich" stanach języka, przechowuje pamięć o nich, zawsze przeto odsyła do wcześniejszych użyć języka. W tym sensie – można powiedzieć – jest mniej autonomiczna niż metafora. Jeśli nie dojdzie na mocy przeniesienia do ukonstytuowania się nowego stanu rzeczy (księżyc zwisa żółto, turkotały drogi) czy nowej jakości przedmiotu (krwawiące głazy), nie dokona się jego upodmiotowienie, to „sprawcza" moc *hypallage* ulegnie zawieszeniu. Pozostaniemy w sferze czystych operacji słownych i wtedy – silniej niż metafora – eksponowała będzie *hypallage* sztuczność sztuki[18]. Figura pozostanie figurą składniowo-logiczną, zachowamy więc świadomość czysto językowego odwrócenia relacji.

W przypadku wiersza Przybosia podmiot był jeszcze – można powiedzieć – mocny. „Ja", akty podmiotowej świadomości były ośrodkiem, były akcentowane. *Hypallage* dokumentowała odmienne myślenie o świecie i odmienny świat powoływała. Myślowy i słowny. Co wszakże dzieje się, jeśli podmiot ulegnie osłabieniu w efekcie cytowania cudzych słów, frazeologizmów, użycia kalek języ-

17/ T. Karpowicz *W imię znaczenia*, w: tenże *Wiersze wybrane*, Wrocław 1969, s. 101.

18/ O figurze *hysteron-proteron*, pokrewnej *hypallage*, pisze Ziomek – niejako potwierdzając moją intuicję – iż jest ona analizowana przez Arystotelesa nie w *Retoryce* czy *Poetyce*, ale w *Kategoriach*, gdzie „w związku z problemem przejścia od potencjalności do aktu rozróżnione zostały odmienne znaczenia wyrazu «wcześniejszy». Można by więc o tej figurze rozprawiać w związku z teorią dyspozycji, a zwłaszcza z problematyką stosunku *ordo naturalis* do *ordo artificialis*" (J. Ziomek *Retoryka...*, s. 226).

kowych, traktowanych jako cudza, zbiorowa ekspresja językowa? Właśnie wtedy *hypallage* może ujawnić w pełni swą uzdrawiającą, ale i trującą, destrukcyjną moc jak farmakon. Uzdrawiającą wobec języka, przede wszystkim wobec świadomości słowa; destrukcyjną wobec świata wyłaniającego się z wiersza.

Może więc *hypallage* służyć budowaniu „odwróconego" świata, świata na opak szczególnie wtedy, gdy ostentacyjnie niszczy związki logiczne i relacje podmiotowo-przedmiotowe, utrwalone w konwencjonalnych użyciach języka, a jest szeregowo nizana i staje się zasadą budowy wiersza, ale może też generalnie niweczyć poczucie realności świata przedstawionego, jego swego rodzaju substancjalności, bądź w ogóle nie pozwalać na ukonstytuowanie się tego świata.

Jeśli czytamy w *Domu poety* Herberta: „Między jego szafą, jego łóżkiem a jego stołem – biała granica nieobecności, ścisła jak odlew ręki"[19], to owa biała granica nieobecności i ścisła (granica nieobecności) – trudne do jednoznacznego zaklasyfikowania, bo zbliżone do konstrukcji metaforycznej – są tylko „niewyobrażalne". Stają się w pewnym sensie abstrakcją, gdyż – jak w przypadku ironii Sokratejskiej – przeciwieństwa zbiegają się w jednym[20], co sprawia, że pozostajemy w sferze „czystej" myśli, zarazem – uwyraźnionej świadomości słowa. Ale już w sąsiednim wierszu *Opis króla*[21], kiedy *hypallage* jako figura powtarza się kilkakrotnie, staje się jednym z czynników (choć nie jedynym) „dekompozycji" króla: „Broda króla [...] na lichtarzu ciała sama świeci w mroku"; „ręka berłem władnąca zeschła od dystynkcji"; „nogi zdjęto z butami w kącie jak na warcie / stoją". Król „dematerializuje się" – mówiąc słowami poety – „trzeci wymiar traci". *Hypallage* jest tu jedną z figur niszczących przedmiot, pozostawiających słowo; sprawiających, że król staje się martwą literą, pojęciem króla, niejako świadomością świadomości, w tym wypadku uprzedmiotowionej.

Proces ten szczególnie dobrze pokazują wiersze oparte na „lingwistycznej" destrukcji związków frazeologicznych. W istocie jednak działania innowacyjne (albo niszczycielskie), którym zostają poddane, daje się opisać poprzez zasadę rządzącą *hypallage*. Działania te, „gesty językowe" radykalnie zmieniają relacje przyczynowo-skutkowe i podmiotowo-przedmiotowe, szczególnie w efekcie związania z przedmiotem członu związku frazeologicznego, nazywającego relacje w świecie ludzkim, zachowania i reakcje ludzkie ujmowane w aspekcie podmiotowym.

Nie był dość ścisły
pomylił się
śród rzeczowników lasu
odmienia się teraz co roku
jak buk

19/ Z. Herbert *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 167.

20/ S. Kierkegaard *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przekl. i posłowie A. Djakowska, Warszawa 1999 (zwł. część druga: *O pojęciu ironii*).

21/ Z. Herbert *Wiersze zebrane...*, s. 167.

a jeśli jeszcze raz się pomyli
jak brzoza

śród wszystkich odmian
liczy jeszcze żołędzie
i myli się
poza odmianę

pomylony z krzesłem
wraca do ścisłości
ale nie do lasu [22]

Dąb zostaje tu niewątpliwie upodmiotowiony. Dokonuje się w wierszu podstawowe dla *hypallage* przeniesienie własności (na dąb/buk/brzozę przeniesione zostają działania podmiotowe), ale w gruncie rzeczy nie jest to istotne i trudno byłoby wyprowadzić z tego faktu sensy takie, na jakie naprowadzały „głazy krwawiące pod nogą". Nie o to przecież chodzi. Dąb nie jest tu dębem, odrębnym bytem, ale „pojęciem", słowem, które „odmienia się" i „myli śród rzeczowników lasu". Przestaje zatem istnieć przedmiotowe odniesienie, przestaje grać rolę referencjalność. Więcej – ginie referencjalność. Jesteśmy w sferze języka, a raczej tekstu (tekstów) w znaczeniu Barthesowskim, tekstu, który

> praktykuje nieskończone odraczanie *signifié* i gra na zwłokę. Jego pole to *signifiant*, którego nie należy traktować jako „pierwszej warstwy sensu", jego materialnego przedsionka, lecz jako jego o d w l e c z e n i e. Tak samo n i e s k o ń c z o n o ś ć *signifiant* nie odsyła do jakiejś niewyrażalnej idei (nienazywalnego *signifié*), lecz do idei g r y; rozrastanie się wiecznego *signifiant* [...] w polu Tekstu (którego polem jest Tekst) nie przypomina organicznego dojrzewania lub hermeneutycznego pogłębiania, bliskie jest natomiast serialnemu ruchowi rozłączeń, nałożeń i wariacji.[23]

Tekstu utkanego „całkowicie z cytatów, odniesień, ech, języków kultury"[24]. Słowo okazuje się tu zatem „nieczyste", obarczone wcześniejszymi związkami, wcześniejszymi użyciami, i to one poddane zostają przekształceniom. Nie po to wszakże, by wrócić do rzeczy.

Śladów podmiotowej intencji znaczeniowej szukać więc można tylko w owych przekształceniach, użycie frazeologizmów sprawia bowiem, że podmiotowe „ja" ulega zatarciu, a jeśli można mówić o konstytuującej świadomości, to tylko świadomości „uprzedmiotowionego" słowa. Wypowiedź staje się więc w pewnym sensie wielopodmiotowa. Relacje podmiotowo-przedmiotowe – i to niewątpliwie pewien punkt dojścia – związane są już niemal wyłącznie z uprzedmiotowionym słowem. „Gry" słowne, dające się interpretować poprzez zasadę rządzącą *hypallage*, niszczą

22/ T. Karpowicz *Dąb pomylony*, w: tenże, *Wiersze...*, s. 104.

23/ R. Barthes *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1998 nr 6, s. 190.

24/ Tamże, s. 191.

zatem nie tylko relacje podmiotowo-przedmiotowe i logiczne, ale w ogóle przestają „wyznaczać" przedmiot, unicestwiają transcendentalne znaczone.

Istota *hypallage* jako taka się nie zmienia, zmianie ulega natomiast jej tekstowe otoczenie, czyli sposób jej istnienia w tekście, bo zmienia się jego natura, a i sposób jego rozumienia przy okazji. W poezji przedawangardowej *hypallage* oznaczała, odnosiła do rzeczywistości, w postawangardowej – już przede wszystkim wyrażała. Opozycja ta – pisze Barthes – „(w najogólniejszych zarysach) przypomina rozróżnienie stosowane przez Lacana: «rzeczywistość» się pokazuje, «realność» się okazuje"[25]. Awangarda była doświadczeniem granicznym: jeszcze oznaczała, ale już przesuwała się w stronę tekstu – i *hypallage* – który się „okazuje".

Co wszakże dzieje się w sytuacji, kiedy związki składniowe w wierszu ulegają zatarciu, przestają jednoznacznie wyznaczać relacje? Świadomość podmiotu traci moc porządkującą nie tylko wobec świata, ale i wobec słowa, nie proponuje związków nowych po odrzuceniu starych? Słowo przestaje odsyłać nie tylko do czegokolwiek poza samym sobą, ale nierzadko – w efekcie unicestwienia wyrazistych relacji międzysłownych – przestaje być czytelną ekspresją jakiejkolwiek bądź podmiotowej świadomości. I to drugi punkt dojścia.

wysiewać mannę w głąb siebie
aż zatka słuch i ocali się
w stolcu jerycho to jest głuche
na wszystko menu lecz
pod murem zjada się najniżej[26]

W *O fenomenologii mowy* pisze Ponty:

> Konsekwencje aktu słownego [...] przekraczają zawsze własne przesłanki. My sami, gdy mówimy, niekoniecznie wiemy lepiej, co wyrażamy niż ci, którzy nas słuchają. Mówię, że mam p e w n ą i d e ę, kiedy posiadam moc zorganizowania wokół niej wypowiedzi, których sens jest spójny, a sama ta moc nie bierze się stąd, że mam tę ideę przed sobą i kontempluję ją, twarzą w twarz, ale stąd, że przyswoiłem sobie pewien styl myślenia.[27]

A jeśli ów sens nie jest spójny i nie ma idei organizującej, nie ma stylu myślenia, bo nie ma myślenia, są tylko gry słowne? „Palenie świerków szczekanie konia popiół"[28]. Katalog świata, albo lepiej – katalog uprzedmiotowionego słowa. Może między niektórymi nawiążą się niepewne, przypadkowe związki. Wtedy wszakże albo w ogóle nie ma *hypallage*, albo jest tylko *hypallage*. I to jest jej prawdziwa śmierć. Nie przez zapomnienie.

25/ Tamże, s. 189.

26/ T. Karpowicz *Pewnik okazjonalny*, w: tenże *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 157.

27/ M. Merleau-Ponty *O fenomenologii...*, s. 168.

28/ Z. Herbert *Longobardowie*, w: tenże *Wiersze zebrane*, s. 166.

Dariusz SKÓRCZEWSKI

„Sprawa Irzykowskiego i Boya". Wokół głośnego epizodu międzywojennego sporu o krytykę

Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim (1933) Karola Irzykowskiego wywołał jedną z najbardziej spektakularnych batalii w naszej krytyce międzywojennej. Tego, jak węzłowych i żywotnych kwestii dotykała rozniecona „arcydziełem pamfletu demaskatorskiego"[1] dyskusja, dowodzi zagęszczenie polemik wokół obiektu jego napaści, w których bądź to udzielano poparcia Irzykowskiemu (Karol Ludwik Koniński, Jerzy Braun), bądź brano w obronę twórcę *Brązowników* (Jan Emil Skiwski). Z wagi podjętej w *Beniaminku* problematyki zdawali sobie też sprawę młodzi krytycy, którzy w końcu lat trzydziestych wskazywali na aktualność ówczesnego wystąpienia.

Atakowi na Żeleńskiego przyświecał zamiar rozprawienia się z tendencjami w krytyce literackiej, które Irzykowski uznawał za negatywne. „W Boyu zaczepiam różne kierunki myśli współczesnej, które – co prawda – nie znalazły w nim doskonałego wyraziciela" [2] – tłumaczył autor sugerując, iż jego wypad nie ma charakteru rozprawy *ad hominem*, lecz że należy go interpretować jako akt likwidacji modelu krytyki „jarmarcznej", ultrapragmatycznej, aprogramowej. Na nic jednak zdały się próby osłabienia personalnego wydźwięku książki. Z chwilą ujrzenia światła dziennego *Rzecz o Boyu...* zaczęła żyć własnym życiem, wywołując wśród publiczności rozmaite reakcje, w tym także przez autora niezamierzone. *Beniaminek* – poza kontrolą Irzykowskiego – stał się np. instrumentem prawicy w walce z libera-

1/ Określenie Stefana Kisielewskiego w przedmowie do: K. Irzykowski *Notatki z życia, obserwacji i motywów*, Warszawa 1964, s. 10.

2/ K. Irzykowski *Skąd się wziął „Beniaminek"? Autowywiad*, „Tęcza" 1933 nr 3, s. 30.

lizmem i głoszonym przez Boya „życia ułatwionego”[3], co z kolei prowadzić musiało do włączenia się w „sprawę Boya” (odtąd też sprawę Irzykowskiego) środowisk lewicowych[4], słowem – do aktywizacji sceny politycznej początku lat trzydziestych.

Paradoks tej książki próbował z nutą przekory uchwycić Henryk Markiewicz, wskazując na wtórność jej argumentów na tle ówczesnych tekstów atakujących Boya[5], a także na wspomnianą rozbieżność między zamysłem i realizacją. Polemika z metodą i kryteriami autora *Brązowników* zajmować by więc miała w *Beniaminku* – w interpretacji Markiewicza – miejsce marginalne, na plan pierwszy natomiast wysuwałby się jej charakter pamfletowy.

> Jest to pamflet doskonały – to znaczy doskonale realizujący swe cechy gatunkowe: personalność ataku, agresywność tonu, przewrotność argumentacji, jednostronność spojrzenia, stronniczość oceny.[6]

Nie kwestionując pamfletowego wydźwięku *Beniaminka*, nie sposób całkowicie przystać na odczytanie Markiewicza. Ferment wywołany ukazaniem się *Rzeczy...*, żywe dyskusje w elitach intelektualnych i rozpalone namiętności opinii publicznej zdają się raczej potwierdzać tezę Tomasza Burka, iż spośród wszystkich akcji krytycznoliterackich właśnie

> *Beniaminek* okazał się w chwili wydania jedyną aktualną książką Irzykowskiego: ani nie spóźnioną, ani nie prekursorską, lecz utrafioną w sam centralny nerw czasu, w nurt, którym płynęły społeczne nastroje.[7]

Inna sprawa, że forma czytelniczego odzewu jak również wciągnięcie *Beniaminka* w układy topografii politycznej nie musiały odpowiadać oczekiwaniom jego autora pomimo niewątpliwego sukcesu, który odniósł na literackiej giełdzie wystąpieniem przeciwko Boyowi. Co dokładniej było przedmiotem jego ataku?

Potyczka Irzykowskiego z autorem *Słówek* przebiegała równocześnie na dwóch planach: indywidualnym (wymiar personalny) i ogólniejszym (wymiar przedmio-

---

3/ Zob. J. Braun *Czy Boy jest mędrcem?* „Zet” 1933 nr 19; *Boy – boyówka – boyszewizm*, tamże, nr 21; *Klerk-zdrajca!* tamże, nr 22; *Komunikat z placu Boya*, tamże, nr 24.

4/ Nazywano np. *Beniaminka* „książką niepotrzebną i chwilową pomocą udzieloną klerykalnej i nacjonalistycznej demagogii”, J.W. [Józef Wasowski] *Zły wybryk*, „Epoka” 1933 nr 5, s. 9.

5/ Sam Żeleński w ripoście po ukazaniu się *Beniaminka* pisał: „Wszystkie te antyboyowe argumenty nie są niczym nowym; przeciwnie, od lat walają się we wszystkich rynsztokach. Pan Irzykowski zebrał je, omaścił erudycją, okrasił cytatami i podał je na nowo tym, którzy je i tak jadali na co dzień” (*Brzydka książka*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 29; przedr. w: T. Żeleński (Boy) *Pisma*, seria I, red. H. Markiewicz, t. 6 *Szkice literackie*, Warszawa 1956, s. 147-148).

6/ H. Markiewicz *Jak był zrobiony „Beniaminek”*, w: *Badania nad krytyką literacką*, seria I, red. J. Sławiński, M. Głowiński, Wrocław 1974, s. 192.

towo-metodologiczny), silnie ze sobą interferujących, lecz zarazem dających się wyodrębnić jako dwie różne strategie polemiczne. Pierwsza płaszczyzna objęła argumenty osobiste, organizujące pamfletowy wymiar książki: oskarżenia o korzyści finansowe (domniemany główny motyw pisarskich przedsięwzięć Boya), zarzuty dyletanctwa w zakresie literatury współczesnej i wygodnictwa każącego zaniechać ryzyka podejmowania tematów „trudnych", wreszcie obwinienie o intelektualną mierność, megalomanię i „autobrązownictwo". Cel akcji był z góry określony: szło o zburzenie mitu o Boyu – bezinteresownym popularyzatorze i autorytecie w sprawach kultury[8].

Czy autor *Beniaminka* wytoczył je słusznie? Znajdowały się wśród nich zarówno obwinienia bardziej uzasadnione (niezdolność do tworzenia pogłębionych komentarzy krytycznych, *désintéressement* wobec literatury współczesnej), jak i krzywdzące inkryminacje (sprowadzenie Boyowych inicjatyw translatorsko-wydawniczych do działań czysto merkantylnych i kokietowania publiczności). Jednak główny ciężar polemiki sytuował się na poziomie drugim. Starcie z Żeleńskim traktował Irzykowski jako spór o koncepcję krytyki „interpretująco-wychowawczej"[9], którą obaj – każdy na własny sposób – uprawiali. „Moja napaść niniejsza jest głównie walką o rasę pisarską, o t y p k r y t y k a i k l e r k a, który ma dominować" (s. 315) – oświadczał twórca *Beniaminka*, projektując zarazem tryb odbioru książki. Polemika dotyczyła postawy wobec zjawisk kultury. Za jej rys konstytutywny Irzykowski uznał swoisty pragmatyczny redukcjonizm:

> co mnie od samego początku raziło we wszystkim, co Boy pisze – [...] nie jego kokietliwa niemoralność ani koszoneria na pokaz, ani odkrywanie Ameryk [...], ani fałszywy patos antybrązowniczy [...] tym czymś jest jego swoista praktyczność, która sprawia, że nawet wtedy, gdy Boy ma słuszność, ta słuszność jest jakaś ciasna, przykra, przyziemna. (s. 330)

Redukcjonizm ten miał się przekładać na konkretne, praktyczne i fatalne w skutkach wybory metodologiczne. W felietonowym „dowcipkowaniu" Boya jego adwersarz widział minoderię i brak rygoru intelektualnego. Cechy te, sprzeczne z hasłami dyscypliny myśli i problematyzacji, służyły w ocenie Irzykowskiego taktyce upraszczania zagadnień literackich i filozoficznych w imię przystępnej ich prezentacji formującej się inteligencji, która „*via* Boy przerabia" (s. 442) dziedzictwo intelektualne Europy. Taktyka ta przybrała postać wręcz groteskową tam, gdzie w grę wchodził stosunek do biografii komentowanych pisarzy:

7/ T. Burek, *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria I, red. H. Kirchner, Z. Zabicki, Wrocław 1972, s. 176.

8/ Zob. K. Irzykowski *Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim*, Warszawa 1933; przedr. w: K. Irzykowski *Pisma*, red. A. Lam, t. 3 *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976 , s. 352. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania (w nawiasie – nr strony).

9/ Por. T. Burek *Krytyka literacka i duch nowoczesności*, w: *Literatura polska 1918-1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 174.

> Przy lada sposobności podkreśla Boy u ofiar swoich życiorysów znamiona „ludzkie, arcyludzkie" – to znaczy, że także geniusze mają genitalia. Mimowolną myślą przewodnią jego biografij jest: że można mieć małe grzeszki, a jednak być wielkim człowiekiem; niestety nie może wyczarować między tymi dwoma faktami związku przyczynowego! (s. 376)

Taką postawę wobec faktów biograficznych autor *Beniaminka* interpretował jako „brak solidarności z autorem"[10], „ucieczkę od treści do plotki" (s. 380), wyminięcie problemów przez ich strywializowanie.

Metodzie popularyzacji przeciwstawiał Irzykowski własny projekt krytyki, znany choćby z *Walki o treść*: „komplikowanie" zagadnień humanistycznych. Zadaniem krytyka winno być ukazywanie ich wieloaspektowości, dróg intelektualnego dochodzenia do rozwiązań, wreszcie – tragizmu kultury, która, skazana na ciągłe poszukiwanie, podlega procesowi kształtowania, przezwyciężając cząstkowe koncepcje, by w fazie kolejnej znowu znaleźć się w stanie niespełnienia wskutek nowych uświadomień braków i błędów („wiedzy o tym, jak bardzo każda zdobyta prawda podminowana jest swoją przeciwnością", s. 354). W takim układzie odniesienia praktyka pisarska Boya musiała się spotkać z druzgocącą oceną:

> W bieżącym życiu literackim Polski jest Boy zjawiskiem ujemnym. Sposobami demagogicznymi obniżył poziom i miarę Wielkiej Dyskusji Literackiej w Polsce, tej, w której twórczość i krytyka wzajemnie się zapladniają i która jest istotnym obiegiem krwi w literaturze, jeżeli literatura nie ma się rozpaść na szereg zmonopolizowanych monologów. (s. 452-453)

Konflikt pomiędzy Irzykowskim i Boyem był zatem w istocie antagonizmem dwóch racji, dwóch przeciwstawnych programów krytyki: maksymalistycznego, intelektualistycznego, o wysokiej świadomości metodologicznej – i minimalistycznego, nastawionego na praktyczne działania operacjonistyczne, nie zaś na refleksję metodologiczną. Problematyzacja przeciw popularyzacji; komplikacja przeciw uproszczeniom; merytoryzm treści w opozycji do witalizmu „biograficznych plotek" – oto bieguny wyznaczające zasadniczą oś tej jednej z najgorętszych polemik krytycznoliterackich dwudziestolecia. *Beniaminek* w pewnym sensie musiał się ukazać jako kolejny – po sporze z Brzozowskim w *Czynie i słowie* – ważki etap krystalizacji poglądów Irzykowskiego na istotę krytycznoliterackiej działalności. Jego wizja krytyki nawiązywała do „gatunku wielkiego myślicielstwa europejskiego", do „formatu idei i gestu intelektualnego Brzozowskiego"[11]. Kierował nią imperatyw ciągłości dyskusji o wartościach i sensie literatury, celach i metodach krytyki, o postawie etycznej krytyka, pisarza, odbiorcy kultury, a jej nieusuwalnym ogniwem był właśnie autor *Idei*. Irzykowski tej refleksji u Boya nie widział. Brak

---

10/ Dawało to Irzykowskiemu podstawę do oskarżenia Boya o zdradę ideałów klerkowskich (*Beniaminek*..., s. 362).

11/ T. Burek *Krytyka*..., s. 180.

odwołań do spuścizny myślowej Brzozowskiego[12] traktował jako zdradę ideałów krytyki prawdziwej, jako unik wobec głównych dylematów XX-wiecznej myśli krytycznoliterackiej, szerzej – humanistycznej; jako zaniechanie nie do wybaczenia, bo godzące w najwyższą w hierarchii Irzykowskiego wartość – prawdę, która wyłania się z dialogu racji odmiennych, lecz posiadających iloczyn w postaci wspólnego układu odniesienia, ukonstytuowanego z ustaleń już poczynionych. Twórczość Boya czyniła wyłom w krytycznoliterackiej tradycji, której ciągłość stanowiła w przekonaniu Irzykowskiego wartość nadrzędną. Nic dziwnego, że podważenie przez Żeleńskiego tego dogmatu ściągnęło na jego pisarstwo krytyczne ekskomunikę. *Beniaminek* był sądem nad Boyem za niewłączanie się w strukturę istniejących orientacji, niehonorowanie postaw już ukształtowanych w toku dyskusji, ostentacyjne lekceważenie ich istnienia przez budowę „od podstaw".

Książka Irzykowskiego uderzała również rykoszetem w te poglądy na twórczość Boya, które interpretowały ją odmiennie. Myślę o umieszczeniu przez Skiwskiego pisarstwa Żeleńskiego w tej samej tradycji krytycznej, z której wywodził się Irzykowski – tradycji Brzozowskiego. Miałyby za tym przemawiać zasługi Boya: wiązanie „spraw życia" ze „sprawami kultury", synteza „głębi" i „codzienności", udowodnienie, że „nie ma konfliktu między głębią i życiem, inteligencją i mądrością", na wzór Brzozowskiego, który również „walczył w swych pismach o utrwalenie się w Polsce tej myśli, że świat cywilizacji zachodnioeuropejskiej nie jest mniej głęboki od wschodniego świata wtajemniczeń"[13]. Taki kierunek interpretacji pisarstwa autora *Brązowników*, z perspektywy historycznej mało przekonujący, nie spotkał się jednak w dwudziestoleciu z przychylnością. Tym bardziej nie akceptował go autor pamfletu przeciwko Boyowi, daleki od nadawania jego twórczości miana krytyki intelektualistycznej.

Irzykowski podważał zarazem świetnie skądinąd przez Boya odegraną rolę komentatora i popularyzatora literatury. Był w swym przekonaniu o jego negatywnym wpływie na życie umysłowe zacięty i bezkompromisowy o wiele bardziej niż niechętny „humanitarno-frywolnej" ideologii Boya, dość umiarkowany jednak w ocenie jego pisarstwa, Koniński[14]. A przecież jeśli któryś z krytyków dwudziestolecia naprawdę wpłynął na recepcję poezji i prozy światowej, a także polskiej, rozbudził zainteresowania tzw. szerokiej publiczności, pełniąc w życiu literackim funkcję ściśle pragmatyczną – to był to właśnie Tadeusz Żeleński. Czy zatem dla tej orientacji krytycznoliterackiego pisarstwa, którą reprezentował Boy, krytyk tak skuteczny, nie było w międzywojniu miejsca?

12/ „Jest to znamienne, że w swoich arcylicznych pismach Boy nie wspomniał nigdy o Brzozowskim. A przecież Brzozowski ustanowił pewną miarę [...] pewien rekord wysokogórskiej turystyki myślowej" (*Beniaminek*..., s. 452).

13/ J.E. Skiwski *Problemat Boya*, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 11, s. 1.

14/ Por. K.L. Koniński *Dwie misje Boya*, „Myśl Narodowa" 1931 nr 5; *Boy*, „Myśl Narodowa" 1932 nr 55; *Żeleńskiego atakuje Irzykowski*, „Gazeta Literacka" 1933 nr 9.

Na pytanie to pośrednio odpowiedział Skiwski, przedstawiając książkę Irzykowskiego jako „potyczkę z przeciwnikiem pełnowymiarowym" krytyka, który przed Boyem nie napotkał godnego siebie partnera dyskusji[15]. Taka rehabilitacja Żeleńskiego nie była jedynie kurtuazją. Zgadzając się z wieloma argumentami Irzykowskiego, autor *Na przełaj* w imię obiektywizmu, którego twórcy *Beniaminka*, jak wówczas twierdzono, zabrakło[16], bronił jego przeciwnika, u którego cenił zdroworozsądkowe i „życiowe" podejście do rzeczywistości, obnażające słabość „nie pogłębionego idealizmu". Sympatię Skiwskiego do Boya odczytywano jako aprobatę dla jego metody krytycznej, polegającej na „poszukiwaniu człowieka żywego, jego prawdy psychologicznej w dziele artysty"[17]. Skiwski zatem jako jeden z nielicznych wówczas krytyków rozpoznał i uznał program wpisany w działalność krytyczną autora *Słówek*. Program, którego brak zarzucał mu Irzykowski:

> Boy reprezentuje u nas bardzo celnie to, co można by nazwać umysłowością reportażową. Jej cechą naczelną jest przywiązanie do faktu, wiara w fakt, kierowanie się w swoich posunięciach najprostszymi wymaganiami życia...[18]

Wartość głosu Skiwskiego wynikała nie tylko z uchwycenia głównej cechy pisarstwa Boya wbrew narzuconej przez pismo „Zet" modzie jego „odbrązawiania". Stanowiła o niej również trafna intuicja krytyka, który – w atmosferze nadużywania *Beniaminka* w atakach personalnych i politycznych – dostrzegł doniosłość debaty merytorycznej, podjętej przez Irzykowskiego. Niestety między obu stronami nie doszło do „wielkiej dyskusji literackiej". Żeleński, stojący zwykle na uboczu sporów o literaturę i krytykę, wyzwania i tym razem nie podjął. W odpowiedzi na wystąpienie przeciwnika poprzestał na kontrargumentach z pierwszego wymiaru, traktując *Beniaminka* jako napaść personalną (tytuł: *Brzydka książka*), nie dostrzegając natomiast drugiej jego perspektywy – programowej. Unik ten mieścił się zresztą całkowicie w paradygmacie zachowań Boya, który „ujawniał swoje stanowisko raczej wstrzemięźliwie i w sposób mało pryncypialny"[19]. Jego niechęć do refleksji teoretycznej dała o sobie znać w chwili najmniej odpowiedniej. Nie trzeba dodawać, że ku rozczarowaniu Irzykowskiego, który – pozbawiony możliwości repliki w „Wiadomościach Literackich" na *Brzydką książkę* – musiał przyjąć *status quo* i tym samym zamknąć niedokończony spór z Boyem... milczeniem[20].

15/ J.E. Skiwski *Problemat Irzykowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1933 nr 13, s. 247-248.

16/ Motyw tendencyjności wobec Boya jako skazy na postawie krytycznoliterackiej Irzykowskiego był wówczas dość często podnoszony przez sympatyków twórczości Irzykowskiego (por. M. Kridl *Studia literackie Irzykowskiego*, „Wiadomości Literackie" 1934 nr 36).

17/ J. Birkenmajer *Narodziny krytyka*, „Wiadomości Literackie" 1930 nr 2, s. 3.

18/ J.E. Skiwski *Dlaczego bronię Boya?*, „Tygodnik Ilustrowany" 1933 nr 15, s. 286.

19/ A. Stawar *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1958, s. 163.

20/ Tadeusz Peiper pisał później o zaistniałej wówczas sytuacji: „[...] pismo, w którym Irzykowski dotąd swe walki prowadził, uniemożliwiło mu rozegranie jednej

Dość nieoczekiwany, zważywszy na skalę i publiczne nagłośnienie zjawiska, finał sporu nie był jednak równoznaczny z wyciszeniem problematyki, która stanowiła podnietę szarży Irzykowskiego. Rozpatrując *Beniaminka*, nie sposób przemilczeć jego socjologiczno-obyczajowego kontekstu, przez którego filtr często wówczas tę książkę postrzegano, traktując ją jako ogniwo w ciągu konserwatywnych wystąpień przeciwko moralnemu „zepsuciu" i liberalizmowi Żeleńskiego-publicysty. Odczytania takie były o tyle uzasadnione, iż rzeczywiście akcje Boya (kampania na rzecz tzw. świadomego macierzyństwa czy swobody seksualnej), wskutek spójności jego postawy wobec spraw literatury i „życia", trudno było oddzielić od jego działalności krytycznej. Niewątpliwie też inicjatywy społeczno-obyczajowe autora *Dziewic konsystorskich*, artykułowane w publicystyce, modelowały recepcję jego wypowiedzi krytycznoliterackich. Kryteria moralne wysuwały się więc zdecydowanie na pierwszy plan odniesień, z którymi konfrontowali twórczość Żeleńskiego jego przeciwnicy nie tylko *stricte* ideologiczni (Braun *et consortes*), lecz także literaccy (Irzykowski).

***

Jak ocenić batalię stoczoną z Boyem przez Irzykowskiego?

Poddany najwyższemu, historycznemu sprawdzianowi program Żeleńskiego-krytyka – niezależnie od jego zasług jako tłumacza literatury – wydaje się niewystarczający nie tylko *sub specie* teraźniejszości, lecz również z perspektywy wymogów czasu, w którym był konstruowany. Osąd ten wymaga jednak argumentacji. Antymetodyczność, założony „dyletantyzm", antyfachowość i antyteoretyczność krytycznoliterackiego procederu mogły przecież – trzeba przyznać – stanowić pewną wartość i tym samym uzasadniać program Boya. Zwłaszcza w obliczu egalitaryzacji dostępu do kultury. Ograniczenie zainteresowań do literatury klasycznej i do francuskiej filozofii racjonalistycznej XVIII w., przy jednoczesnym dystansowaniu się od współczesnych zagadnień literackich, to rezultat świadomego i konsekwentnie realizowanego wyboru. Wyboru, który wynikał z rozumienia funkcji społecznej krytyka-przewodnika prowadzącego niewyrobionego odbiorcę przez literaturę dawniejszą przystępnie napisanymi szkicami. Trudno z dzisiejszej perspektywy kwestionować rolę dydaktyczną, którą Boy-krytyk, tłumacz i publicysta odegrał w międzywojniu, choć i w tej dziedzinie Irzykowski zarzucał mu fałsze i uproszczenia. Gdy jednak wziąć pod uwagę dramatyzm wydarzeń, które rozgrywały się wówczas w Europie, słuszność trzeba przyznać Irzykowskiemu, którego intuicja pozwoliła mu na przenikliwe diagnozy o słabości doktryn krytycznych à la Boy w obliczu komplikującej się rzeczywistości. Przypomnijmy, że w chwili gdy *Beniaminek* ujrzał światło dzienne, Leon Chwistek kreślił ponury obraz społeczeństwa doprowadzonego relatywizmem etycznym na krawędź katastrofy:

---

z najważniejszych dla niego kampanii wojennych" (*Niedyskrecje*, „Pion" 1938 nr 24-25; przedr. w: *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, oprac. B. Winklowa, Kraków 1976, s. 342).

> Żyjemy w okresie dzikiego barbarzyństwa. [...] W naszych oczach dorwała się do władzy ideologia zakutych łbów podoficerów i zdeprawowanych kucharek i niweczy kulturę zdobytą przez naród niemiecki w ciągu wiekowych wysiłków. Każdy dzień przynosi wiadomości o nowych okrucieństwach i o nowych absurdach, głoszonych przez przedstawicieli rozpierającej się ciemnoty. Niebezpieczeństwo nowej wędrówki narodów i nowego powrotu do życia jaskiniowego grozi nam nieustannie.[21]

Antidotum na upodlenie cywilizacji mogła być jedynie działalność oparta na rozwijaniu sztuki, literatury, słowem: wielki „ruch umysłowy", zdolny dźwignąć społeczeństwo z kryzysu wartości i skierować na powrót ku pryncypiom. Boy, odwrotnie niż Irzykowski, takiej potrzeby jakby nie dostrzegał. W jego pisarstwie nie znać dramatu intelektualisty gorączkowo poszukującego oparcia dla swych poglądów estetycznych w sferze wartości „wyższych". Brak w nim „patosu deptanej kultury", który tyle energii metakrytycznej wyzwalał w Irzykowskim, a także w krytykach debiutujących na początku lat trzydziestych, prowadząc ich do radykalnego przeformułowania celów krytycznoliterackiej aktywności. Wobec katastroficznych przeczuć, a niebawem również ich spełnień, program Boya – izolowanie się od aktualnej problematyki światopoglądowej, a także metodologicznej, popularyzacja kultury dawnej, a w odniesieniu do współczesności zainteresowanie niemal wyłącznie sferą obyczajową – jawił się jako ucieczka od pilnych wyzwań teraźniejszości. Boyowski wzorzec krytyki – moralnie indyferentnej, aintelektualnej, reportażowej, rezygnującej z refleksji nad swymi celami i powinnościami – nie mógł odpowiadać młodym adeptom sztuki krytycznej, którym związek literatury z ideologią, etyką i polityką wydawał się oczywisty. Świadomość ta wytyczała azymut ich krytycznoliterackiej działalności i prowadziła do podjęcia w ostatnich międzywojennych latach ważnej dyskusji o kryteriach krytycznoliterackiego wartościowania, w której naczelne miejsce przyznano sprawdzianom respektującym moralne uwikłanie sztuki. Nastawienie hedonistyczne autora *Słówek*, jego wizja społeczeństwa permisywnego, której triumf kreślił w felietonach i wypowiedziach *stricte* krytycznych, musiały ponieść fiasko w konfrontacji ze współczesnością wymagającą wypracowania spójnej postawy etycznej i niedopuszczającą kompromisów. Rozumieli to krytycy „pokolenia 1910". Ignacy Fik, przypominając w 1938 r. aktualność stoczonej przez Irzykowskiego batalii, nie zostawiał na Boyu "suchej nitki" właśnie za jego „ideę życia ułatwionego", za to, że Boy „spraw trudniejszych nie widzi, lub je całkiem lekceważy", i przyznawał rację jego przeciwnikowi: „Pozycje zajęte przez Irzykowskiego są wybrane trafnie"[22]. Sprawa Irzykowskiego i Boya, która była w istocie „sprawą" całej krytyki, doczekała się więc swoistego epilogu, choć nie uczestniczyli w nim już obaj przeciwnicy, a pokolenie, które u schyłku epoki dokonało w krytyce literackiej „zmiany warty". Dla niego wzorem zaangażowania w etyczny wymiar literatury stał się autor *Beniaminka*. Oparcie

21/ L. Chwistek *Myśli o odrodzeniu kultury duchowej*, „Pion" 1933 nr 8, s. 4.

22/ I. Fik *Nie zapomnijmy o „Beniaminku"*, w: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 209, 210.

krytycznoliterackiej działalności na wyrazistych dyrektywach aksjologicznych i poważnym przemyśleniu własnych celów, a nie na kryterium doraźnej efektywności i na idei popularyzacji sztuki poetyckiej, było w ich przypadku do pewnego stopnia kontynuacją sposobu, w jaki pojmował swe powinności Irzykowski. Zwycięstwo wśród młodego pokolenia odniosło zatem rozumienie krytyki jako walki – poprzez ideały literackie – o postawę moralną społeczeństwa, a także o świadomość własnego krytycznoliterackiego instrumentarium. Nieprzypadkowo w specjalnym numerze „Pionu" (1938 nr 24-25), poświęconym autorowi *Beniaminka*, młodzi krytycy swym patronem ogłosili nie Boya, a właśnie Irzykowskiego. Pełne rewerencji wobec „Mistrza" głosy Ludwika Frydego, Tymona Terleckiego, Stefana Lichańskiego, Alfreda Łaszowskiego były właściwie już tylko przypieczętowaniem tego, co dawno stało się faktem. Irzykowski bronił swoich racji, ale piórem tych, którzy uczynili się spadkobiercami jego wizji krytyki intelektualistycznej, zaangażowanej w obronę najwyższych wartości kultury humanistycznej. Zagadnienie to otwiera szersze perspektywy i niewątpliwie zasługuje na osobne opracowanie jako istotny etap kształtowania się naszej XX-wiecznej refleksji nad istotą i powinnościami krytyki literackiej.

Świadectwa

Teresa STANKIEWICZ

Spotkanie w Vence[1]

W swoim *Dzienniku* z 1966 roku Gombrowicz napisał:

> Gdzież są ci, co mogliby mnie opowiedzieć, opisać, przekazać mnie, jaki byłem? Ludzie, z którymi obcowałem, nie byli przeważnie ludźmi pióra, trudno wymagać od nich barwnych anegdot, szczęśliwej charakterystyki, udanej sylwetki... i, trzeba przyznać, ja z każdym byłem inny, więc nikt z nich nie wie, jaki byłem.

Zdaję sobie sprawę z tego, w jaki sposób każdy z tu obecnych mógłby wykorzystać spotkanie z wielkim pisarzem, ile istotnych pytań mógłby zadać, i jak byłoby to cenne. To bardzo trudne zadanie przekazać swoje wspomnienia o człowieku, który jest własnością tylu ludzi, z których każdy widzi jego cząstkę i którego dzieło jest tak analizowane. Wahałam się długo, czy podzielić się tym, co dla mnie jest sprawą bardzo prywatną i czy nie będzie to swojego rodzaju zdradą wobec człowieka, który był tak wydany przez swoją nadmierną wrażliwość na cierpienie, dla którego kontakt z innymi nie miał w sobie nic z naturalności i spontaniczności, który sam obserwował i był obserwowany. W najogólniejszym zarysie nasze spotkania miały jeden wspólny ton – wyciszony aż przesadnie może; więcej odczuwania wzajemnego niż rozmów, żadnej towarzyskiej zdawkowości.

Do Vence przyjechałam pod koniec sierpnia 1965 roku na zaproszenie Fundacji im. Michael Karolyi. Fundację tę założyła wdowa po prezydencie Węgier dla artystów z całego świata – malarzy, rzeźbiarzy, pisarzy i muzyków; zapewniono artystom (tylko) mieszkanie. Domki Fundacji położone na południowych wzgórzach, oddalone są od miasteczka około dwudziestu minut drogi.

Vence – średniowieczne miasteczko z centralnym placem Du Jardin – z kawiarnią „Regence", w której spotykali się turyści i artyści, i tam skupiało się życie mia-

---

1/ Tekst wygłoszony na sesji Gombrowiczowskiej w Instytucie Badań Literackich, Warszawa 24-26 kwietnia 1975.

steczka. W wąskich uliczkach antykwariaty i male galerie. Czasem można było spotkać Chagalla – najczęściej na poczcie. Nieco poza miasteczkiem Kaplica Matissa. Muzeum Matissa można było zwiedzać w Nicei; w Vallauris – ceramikę Picassa; w Haut de sur Mer – dom Renoira; w Tourette – pracownie artystów, mieszkał tam kiedyś Modigliani; w Biot – Muzeum Légera; w Cap d'Antibes – zamek Grimaldi zamieniony na Muzeum Picassa; w Ville Franche – kaplicę Matissa; w Saint Paul – w Galerii Maeght kolekcję dzieł z całego świata – Miro, Braque, Giacometti i inni.

Podczas pobytu w Vence robiłam notatki, które teraz wykorzystuję. Z nich pochodzą niemal dosłowne przytoczenia wypowiedzi Gombrowicza. Już chyba w pierwszy wieczór mojego pobytu w Fundacji usłyszałam od pani Karolyi, że w Vence mieszka wielki pisarz polski, Witold Gombrowicz – tak się wyraziła. Przypomniały mi się moje lata studenckie, kiedy czytałam jego książki, były dla mnie czymś nowym i ważnym. Na pierwszej mojej wystawie w 1958 roku w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką" w Krakowie, jedna z grafik nosiła tytuł „Transatlantyk".

Gombrowicza zobaczyłam pierwszy raz w antykwariacie – galerii „Argolas" na wernisażu Teresy Byszewskiej, malarki z Polski. Przedstawił mi go Marek Oberländer, który czas jakiś przebywał w fundacji Karolyi, potem zamieszkał w Nicei. Gombrowicz witał się z kilkoma osobami, mówił zaledwie parę słów. Ubrany był elegancko w biały sportowy garnitur. Robił wrażenie jakby nieprzytomnego lub chorego. Usta wykrzywione, oczy mętne. Wydawało mi się, iż sprawia mu wielki wysiłek być między ludźmi, a równocześnie stal się od razu najważniejszą osobą wernisażu.

W kilka dni później pani Karolyi po powrocie z miasteczka powiedziała mi, że spotkała Gombrowicza, który prosił, żebym przyszła koniecznie do kawiarni „Regence", gdzie bywa codziennie od piątej po południu. Zmęczenie przygotowaniami do podróży, sama podróż, zły stan zdrowia – przy tym natłok silnych wrażeń i potrzeba spokoju, koncentracji do pracy – powodowały, że spotkanie to odkładałam na potem. I nie ukrywam, że lękałam się trochę – sama byłam wówczas chorobliwie przewrażliwiona – a te parę chwil na wernisażu powiedziały mi o nim bardzo wiele.

Po paru dniach Gombrowicz przyszedł sam do domku, w którym mieszkałam. Siedziałam przy oknie – rysowałam. Nagle zaskoczyły mnie słowa wypowiedziane po polsku: „Jest tam kto? – dlaczego pani nie przyszła na kawę – przecież prosiłem przez hrabinę" (później zresztą Gombrowicz zawsze wyrażał się o paniach z Fundacji *per* hrabiny). Był ze swoim psem – łaciatym kundlem. „Tylko niech pani nie myśli, że to kundel – to bardzo rasowy pies – specjalna rasa prowansalska. Nazywa się Psina".

Usiedliśmy na tarasie na leżakach. Zwróciło moją uwagę to, że prawie nie patrzył na mnie podczas tej rozmowy. Pierwszy raz zetknęłam się z kimś, kto tak się zachowuje przy poznawaniu drugiego człowieka. Był jakby z boku, jakby własnym świadkiem tego, co mówi, obok, a nie w środku rozmowy. Palił papierosy przeciw astmie. Z tej pierwszej rozmowy pamiętam jego uwagę o malarstwie. Powiedział,

że jest wrogiem malarstwa, że to „konwenans i bzdura". Przypomniałam sobie, jak Marek Oberländer mówił o swoich sporach z Gombrowiczem na temat malarstwa. Podobno poważnie się pokłócili. Ta wizyta trwała krótko, był zmęczony upałem – droga do Fundacji z miasteczka była dość daleka. Zaprosił mnie na następny dzień do domu na czwartą po południu.

Mieszkał w narożnym domu na Place du Jardin – na najwyższym, chyba trzecim piętrze. Okna gabinetu, w którym pracował, wychodziły z jednej strony na plac zadrzewiony platanami, z drugiej – na wypalony masyw górski. Przedstawił mi swoją żonę – Kanadyjkę, Ritę Labrosse. W pokoju jadalnym zobaczyłam geometryczny czerwonoczarny obraz Józefa Jaremy i też abstrakcyjne płótno jego żony, Marii Sperling. W hallu druga kompozycja Jaremy – czarnobiała, zabudowana drewnianymi klockami. Do tego obrazu Gombrowicz przywiązywał szczególną wagę, mówił, że przyzwyczaił się do niego i że jest świetny. Opowiadał o swojej przyjaźni z Jaremami stale mieszkającymi w Nicei, o tym, że wypożyczają mu swoje obrazy. Poprosił mnie o którąś z moich grafik (nie widział jeszcze wówczas moich prac) – o wypożyczenie chociaż. Mówił, że lubi mieć u siebie obrazy, „bo to jakoś tak dekoracyjnie działa".

W czasie tej pierwszej dłuższej rozmowy mówiliśmy o Polsce, pytał wówczas między innymi o warunki codziennego życia w kraju, na przykład interesowało go, za ile mógłby się utrzymać miesięcznie. Potem rozmowa przeszła na *Kosmos*, który się właśnie ukazał. „*Kosmos* będzie miał trudny start" – powiedział. „Ta książka to reakcja na niemożliwą, nudną, nie do czytania literaturę". Potem w jadalni przy herbacie rozmawialiśmy razem z jego żoną. Cieszył się tym, że kupił właśnie „dwukonkę" francuską (Citroena), że żona go będzie wozić.

W ciągu tych dwóch miesięcy pobytu w Vence widywałam Gombrowicza często. Rozkład dnia miał ustalony i trzymał się go ściśle. Przedpołudnie spędzał przy biurku – praca nad aktualną książką i załatwianie korespondencji. W południe spacer, po zażyciu lekarstw przeciw astmie, która już wtedy bardzo mu dokuczała. Potem odpoczynek. O piątej kawa w „Regence", czasem przyjmowanie gości, a od chwili kupna samochodu – przejażdżki z żoną.

Kilkakrotnie byłam w domu Gombrowiczów. Jeździliśmy też razem nowym samochodem po wybrzeżu. Z samą Ritą jeździłam na plażę. Spotykaliśmy się w „Regence". Kilkakrotnie przychodził do mnie do Fundacji. Zawsze w największy upał w południe, gdy ja już nie mogłam malować, a on po przedpołudniowej pracy odbywał zalecony przez lekarza spacer.

Chciałabym opowiedzieć o kilku epizodach – i drobnych, i tych ważniejszych – które szczególnie utkwiły mi w pamięci. Po tylu latach tylko niektóre z nich spróbuję opowiedzieć, jako że są najbardziej charakterystyczne.

Gombrowicz miał zabawną manię mierzenia odległości. Teraz, gdy przeczytałam we wspomnieniach Tadeusza Kępińskiego o szkolnych zabawach w pomiary pod wpływem prof. Wolffa, zdziwiłam się, jak ten dziecinny zwyczaj przetrwał. Miał w gabinecie lornetkę, którą wręczał każdemu z gości i z całą powagą kazał obserwować masyw górski widoczny z okna. Opowiadał przy tym starą francuską legendę

o diable, który na tej górze gdzieś miał szałas. Raz znowu siedzieliśmy u mnie na tarasie, skąd był widok bardzo rozległy i nagle zapytał: „no, jak pani myśli, ile metrów jest stąd do przeciwległego wąwozu i od lasu tego tam do morza?" Powiedziałam na chybił trafił, a on zupełnie poważnie triumfował i śmiał się ze mnie, że nie mam wyczucia odległości, i twierdził, że to przychodzi w miarę ćwiczeń.

Kiedyś spadł nagle wielki, ulewny deszcz, taki, jaki bywa tylko na południu Francji jesienią, i padał przez tydzień. Byłam na moim odludziu odcięta od świata, bez samochodu nie można było ruszyć się do miasteczka nawet pod parasolem. Gombrowiczowie wtedy przyjeżdżali do mnie. Okazywali mi dużo serdecznej życzliwości, a Gombrowicz mówił: „Boję się, żeby pani tu nie zwariowała, przecież na tym odludziu można dostać neurastenii". Innym razem, gdy miałam nadać z Nicei paczki z moimi obrazami, zaproponowali pomoc i odwieźli mnie na pocztę.

Któregoś dnia zostaliśmy zaproszeni do Jaremów. Mieszkali w bardzo pięknie i prosto urządzonym domu z ogrodem przy Rue de la Lanterne w Nicei. W pracowni Józefa Jaremy wszędzie pełno obrazów – jego i Marii Sperling. Oglądaliśmy je razem, Gombrowicz robił uwagi. Śledził pracę Jaremy nad układami kompozycji – ostatnie z nich były monochromatyczne. Rozumiał świetnie, jakie zagadnienia formalne stawiał sobie Jarema, szczególnie podziwiał bogactwo czerwieni na jednym z płócien. Im obraz był bardziej syntetyczny, ascetyczny i równocześnie bogaty w tym zamierzonym ograniczeniu – tym bardziej go cenił. Mniej lubił lutowane ze srebrnego metalu efektowne kompozycje Marii, nad którymi wówczas pracowała. Były tylko dekoracyjne. Atmosfera domu Jaremów gościnnością przypominała domy polskie. Gombrowicz czuł się tam bardzo dobrze. Grywał z Jaremą w szachy.

Potem znów Jaremowie odwiedzili Gombrowiczów w Vence, zaproszono mnie również. Rozmawialiśmy o malarstwie i także o moich pracach. Korespondowałam później z Jaremą. Mam tu kartkę od niego z 1970 roku, w której pisze:

> Niestety pejzaż tej kartki przypominający Pani krótki pobyt (za krótki) we Vance, przypomina równocześnie, że naszego wielkiego, wspólnego przyjaciela już nie ma! A właściwie JEST CORAZ WIĘCEJ – INACZEJ. Bardzo pani serdecznie dziękujemy za pamięć. Siedzimy teraz coraz głębiej w KOLORZE. Z „człowieka" trzeba zrobić SIEBIE. Ostateczne zadanie.

W stosunku Gombrowicza do malarstwa i malarzy była niechęć do targowiska, do pozornych, a przecież przynoszących materialne korzyści sukcesów, do wszelkiej łatwizny, która zostaje uznana i usankcjonowana. Porównywał na przykład pracę malarza – który potrafi namalować w dwa tygodnie kilkanaście w pewnym sensie dobrych obrazów i urządzić z nich wystawę, zdobyć sukces i pieniądze – z pracą nad książką, trwającą czasem parę lat.

Niekiedy, zwłaszcza w rekonesansowych rozmowach z malarzami, przyjmował pozę dawnego mecenasa uznającego wyłącznie dekoracyjną funkcję malarstwa. A przecież cenił malarstwo intelektualne, świadome swojej funkcji i przyznał się do tego w rozmowie, w której porównywałam malarstwo do muzyki. Chagalla nie

znosił. Nazwał go „sentymentalnym, starym błaznem". Ale ubolewał, że od chwili, gdy Chagall ożenił się z jakąś Amerykanką czy Angielką, skończyły się u niego zebrania artystów.

> Do Pani tytułem wyjątku to własnoręczne pismo ślę, albowiem Pani dzieła zdobią nasze ściany. (bardzo okazały się dekoracyjne) i są przedmiotem pochlebnych komentarzy malarzy (ha, ha, ha!), którzy do mnie zaglądają (ha, ha, ha!) [dopisek na marginesie: „to pod adresem malarzy"]. (list z 23 kwietnia 1966)

Zdaje się, że w opinii ogółu i krytyków poza Gombrowicza w stosunku do malarstwa została uznana za jego prawdziwą postawę wobec tej sztuki. Tymczasem również w tej dziedzinie przejawiał on najgłębszą wrażliwość i to wyczucie spraw formy, która we wszystkich dziedzinach sztuki poddana jest tym samym prawom. Przykładem bezpośredniej wrażliwości Gombrowicza na sztuki plastyczne jest fragment z *Dziennika* z 14 września 1967:

> Już wymierzanie – już obliczanie, obmyślanie – spory.
>
> Chcę, żeby makata Jaremy o głębokich i soczystych zestawieniach czarno-zielono-ryżawo-włóknistych stała się w hallu o dębowych boazeriach odpowiednikiem zlotawo-rudawej tapisserie Marii Sperling, nasyconej czarną siatką rytmów... a zawieszonej tam, u końca amfilady, na ścianie mego gabinetu.
>
> Cztery natężone wariackie Glazy, dwa strukturalnie przejrzyste Stankiewicze, tudzież sześć mocno ściętych ciszą rozwibrowanych Sperlingów przeznaczyłbym (gdyby mnie usłuchano) do dwóch pierwszych pokoi, natomiast dwa staroholenderskie płótna, cenny prezent Reada, niech pójdą na ściany mego gabinetu.
>
> Jaremy czerwień (po której mam „spacerować", mówił) niech się wielobarwi między szafą flamandzką, a drzwiami mego gabinetu.
>
> Chagall?
>
> Kłopot z jadalnym.
>
> Gdybyż ona chciała mi sprzedać te foteliki...
>
> Dziś już siedziałem, co prawda na prowizorycznym stołku, w okrągłościach wielookiennych mego gabinetu.

Trudno przyjąć, żeby człowiek tak wyczulony na formę w każdym jej przejawie mógł być niewrażliwy na jeden z jej przejawów. Jego opisy – na przykład plaży, w *Dzienniku*, czy zbliżeń fragmentów ludzkiego ciała, tego wszystkiego, co dostrzegalne ludzkimi oczyma – są często pisanymi obrazami, zbliżonymi do obrazów w sztuce współczesnej (wyolbrzymienie fragmentu, wyłowienie przedmiotu „nieważnego", nieoczekiwane zestawienia itp.). Malarskie widzenie jest integralną częścią jego twórczości. Jedność jego odczuwania sztuki zauważyłam szczególnie wyraziście wówczas, gdy nazwał moje prace „utworami", a o rysunkach wyraził się, że to prawie Mozart.

Któregoś dnia przyniosłam Gombrowiczowi obiecane grafiki i rysunki. Oglądał długo, rozkładał je na biurku, tapczanie, próbował wieszać. Wreszcie powiedział: „To znakomite utwory, skrót, synteza, wielka dyscyplina i zarazem

wielkie bogactwo. Małe rysunki aż trochę perwersyjne w swojej czystości i wyszukaniu ascetycznym".

Grafiki porównywał do zapisu muzycznego: „To jest muzyka prawie – z tej dziedziny, tak czyste, jak Mozart". W abstrakcyjnej sztuce plastycznej widział więc analogię z najbardziej abstrakcyjną ze wszystkich sztuk – z muzyką. Wydaje mi się, że jeśli spojrzeć chociażby na fragment *Dziennika*, który przytoczyłam wyżej, nie można nie zauważyć, że stanowi on przemyślną kompozycję jednocześnie graficzną i niemal muzyczną. O tym fragmencie pisał do mnie w jednym z listów: „Ale więcej Pani o mnie z «Kultury» się dowie, choć silnie nakłamałem, że willę kupuję, a to żeby zdenerwować zawistnych" (list z 15 stycznia 1968).

Gombrowicz miał dobry adapter i sporo płyt. Tu przypomina mi się taki moment: kiedyś wróciłyśmy z Ritą z plaży, było późne popołudnie. Gombrowicz czuł się tego dnia źle, nie wychodził w ogóle z domu. Zastałam go w gabinecie pochylonego nad adapterem. Słuchał Beethovena. Powiedział: „Siedzę tak już kilka godzin i nie mogę dojść do tego, dlaczego ta właśnie a nie inna fraza tak mnie wzrusza".

Podarowałam mu dwie grafiki i cztery małe rysunki. Ucieszył się bardzo i powiedział, że zaraz da wszystko do oprawy do galerii Chave'a. Wspomniałam, że chcę wybrać się do tej galerii i zapytać o możliwość urządzenia mojej wystawy. Zaproponował, że pójdzie ze mną. W galerii przybrał swoją charakterystyczną pozę wyższości i dystansu. Dyrektorowi galerii, uniżenie uprzejmemu wobec niego, powiedział, że właśnie był u niego Read, że widział moje prace i uznał je za znakomite. Zrobiło to ogromne wrażenie na panu Chave. Po wyjściu z galerii zapytałam Gombrowicza, czemu tak nakłamał, przecież Reada nie było. Odpowiedział: „Czy to nie wszystko jedno – nie był, ale będzie". Wspominał mi już wcześniej o swojej przyjaźni z Readem, który będąc w Vence zawsze go odwiedza.

W czasie tych dwóch miesięcy dużo zwiedzałam – tyle było przecież do oglądania, o czym wspominałam na początku. Rozmawialiśmy o tym z Gombrowiczem któregoś dnia u mnie na tarasie. Gombrowicz powiedział, że nie znosi w ogóle muzeów, nigdy niczego nie zwiedza i mówił: „Lepiej niech pani tu siedzi pod tą figą i patrzy na nią. Wiele więcej pani zobaczy, więcej to pani da niż to całe zwiedzanie". Podobnie było, gdy powiedziałam o moich planach zatrzymywania się w Marsylii, Arles, Avignonie, w drodze powrotnej do Paryża. „Żeby mi ktoś dopłacał do tego, nigdy bym nie wysiadł z pociągu, gdybym miał bilet prosto do Paryża".

W liście wysłanym do niego już z Wiednia, opisałam przykrą historię, która przydarzyła mi się właśnie w Marsylii. Podczas zwiedzania jednego z kościołów napadł mnie Korsykanin. Kościół był w remoncie, zupełnie pusty, i przygoda mogła skończyć się tragicznie. Prawie codziennie gazety donosiły o gwałtach i morderstwach.

> Droga Pani Tereso, szkoda rzeczywiście, że skończyło się na niczem, to zawsze pozostawia na dnie duszy osad niezaspokojenia... (list z 17 września 1965)

Podczas wspólnych przejażdżek samochodem Rita i ja zwiedzałyśmy, co było ciekawego po drodze – Gombrowicz wtedy czekał w samochodzie. Pamiętam

piękną drogę przechodzącą serpentynami przez Grand Cirnich i Moyen Corniche, skąd był rozległy widok na całe wybrzeże. Gombrowicz oburzał się wtedy na mnie, że nie wyrażam zachwytu głośnymi okrzykami. Mijaliśmy ruiny różnych zamków, uczepione skał. Pokazując mi zamek Rothchilda, powiedział: „Ruiny mają dla mnie wartość tylko wtedy, gdy nadają się do zamieszkania, gdy są komfortowo urządzone". Gdy jechaliśmy wzdłuż wybrzeża, mijając luksusowe hotele Nicei, powiedział: „Dlaczego bogactwo przychodzi przeważnie wtedy, gdy już nie jest potrzebne – niech pani patrzy, kto mieszka w tych hotelach: same trupy". Sukces Le Clézia, którego znał osobiście, wzburzał go i rozgoryczał. „Jak to jest możliwe, jest młody, jest piękny, jest bogaty i już jest sławny – i jakim cudem mając to wszystko – tak pisze i jest taki dojrzały". Był z Cléziem umówiony i denerwował się brakiem telefonu od niego.

W kontaktach z ludźmi młodymi, na przykład z artystami z Fundacji (piliśmy nie raz kawę w kawiarni), Gombrowicz wydawał się rozluźniony. Ich naturalny, spontaniczny sposób prowadzenia rozmowy, sposób bycia, był dla niego pewnego rodzaju wypoczynkiem. Słuchał ich chętnie. Myślę, że i dlatego dobrze mu było z Ritą. Rita była młoda, żywa, przy tym bardzo taktowna, opanowana w sposobie bycia. Zawsze skromnie, sportowo ubrana, bez makijażu, typem urody przypominająca polską dziewczynę. Rozmawiałyśmy dużo podczas naszych wypraw na plażę. Mówiła o sobie, o swoich rodzicach i licznym rodzeństwie pozostawionym w Kanadzie. Studiowała romanistykę. Martwiła się o zdrowie męża. Wypytywała mnie, co i jak mówi się w Polsce o Vitoldo i o jego książkach, których nie pozwalał jej czytać. Gombrowicz wspominał mi o planowanym wyjeździe swojej żony do Polski dla uporządkowania pewnych spraw.

Temat Polski powracał nieraz w naszych rozmowach. Wspominał też Argentynę, mówił, że tęskni za nią, że te lata świetnie pamięta, a sprzed wojny ma zupełną lukę. Opowiadał o pobycie w Berlinie, o stypendium Forda. Silne wrażenie wywarł na nim kontrast między Berlinem zachodnim a wschodnim. Chciał wtedy z Berlina przyjechać do Polski, ale nie był to odpowiedni moment. Bał się zresztą powrotu, tak wyraził się: „To byłaby zbyt męcząca historia, i do tego te spotkania z ludźmi po tylu latach". Wspominał, że Warszawa przedwojenna nie znosiła go za pozę ziemianina.

W moim notatniku znajduję takie wypowiedzi Gombrowicza na temat kultury polskiej, zanotowane skrótowo – ale wiernie, bo bezpośrednio po jednej z rozmów, w czasie wizyty Jerzego Pomianowskiego, który przyjechał z żoną i Alicją Dryszkiewicz. Pomianowski uroczysty, przejęty. Wspomnienia o „Zodiaku" przedwojennym, Gombrowicz mówił, że nie może go sobie przypomnieć. Pomianowski pomaga, mówi, że miał wtedy 17 lat i że Gombrowicz nazywał go „uczeń ze szkół", grali razem w bilard. Pomianowski przywiózł dla niego ważną wiadomość o Witkacym. Mówił, że go widział przed śmiercią. I że ma list poświęcony Gombrowiczowi. „Przeczytałem *Ferdydurke*. Niektóre kawałki genialne! [tu Gombrowicz: „kawałki!"] – chcę przeczytać wszystko, co napisał". Alicja Dryszkiewicz też wspomina Witkacego – że była razem z nimi w Warszawie przedwojennej. Gombrowicz

mówi, że Witkacy go nie znosił za pozę „ziemianina", myślał, że Gombrowicza bawiła ta poza. Gombrowicz zdenerwował się w czasie tej rozmowy tak bardzo, że omal nie skończyło się atakiem astmy.

> Kultura polska, to ziemiaństwo, wieś i kościół. Inteligent siedział na wsi, widział kawałek pola, a co do sprawy filozofii – to religia i Pan Jezus załatwi wszystko. Z tego nie mogło urodzić się nic nowego, własnego, świeżego.
>
> Sztuka to jest świat stworzony przez artystę, to wielkość – świat własny i mocny. Sztuka to eliminacja, to pisanie tylko tego, co jest dobre i tylko tego, co jest własne. To wstyd, ale Polska nie zdobyła się na jedną myśl samodzielną, własną. Ja nikogo nie oskarżam, tylko stwierdzam fakt. W Polsce nie zna się literatury dobrej, traci się całe lata w szkole i w domu na czytanie namiastek. Filozofia też nie istnieje. Przecież nie powstała żadna myśl filozoficzna polska. U nas Mickiewicz – a tu Montaigne, Pascal. Zna się wszystko z drugiej, trzeciej ręki. I w ogóle się nie zna. Czyta się za dużo i za prędko. Lepiej, żeby się nie znało tego wszystkiego. Lepiej byłoby dla Polaków, żeby nie mieli literatury polskiej.
>
> Mrożek, to bardzo utalentowany człowiek, ale to nie jest jeszcze literatura światowa, to nie jest Ionesco. On nie wybiera tylko rzeczy potrzebnych, dla niego są dobre kawał z babą i inne – na równi. On nic nie wie, nic nie widział, nie ma swojego świata. Nie ma dystansu, perspektywy.

W trakcie tych uwag o polskiej kulturze jedna z pań, Polka, wtrąciła: „przecież mamy jeszcze Gombrowicza". W odpowiedzi usłyszeliśmy: „Tak, ja nie rozumiem, dlaczego ja jestem taki inteligentny, skąd ja się wziąłem taki inteligentny". Z późniejszych rozmów wynikało, że jedynie Schulzowi przyznawał wyjątkowe miejsce w polskiej prozie. Pamiętam, jaką wagę przywiązywał do *Sklepów cynamonowych*, pożyczając mi je do ponownej lektury („powolnej" – zaznaczył). Jakiś poeta emigracyjny (nie wiem, o kogo chodziło) przesłał mu do oceny swoje wiersze. Gombrowicz był zakłopotany, wiersze były słabe. Zapytałam, co mu odpisze. „To starszy człowiek – no cóż, napiszę mu tylko o tym, co w nich dobrego". Wspomniał, że zwrócono się do niego w sprawie przekładu Simone Weil. Powiedział: „Nie mogę tego nawet czytać, nie mogę przecież dać się wciągnąć tej wariatce".

Nie umiem sobie wytłumaczyć zakończenia jednego z jego listów, z 23 kwietnia 1966, które wygląda tak:

> Kiepsko się miewam ostatnio, pewnie – wskutek alergji wiosennych. Pożywamy sobie spokojnie wraz z psem, kotem, samochodem, do czego dodać trzeba telewizję.
>
> Bóg.
>
> W.G.

Żył w stworzonym pod koniec życia domu jak pustelnik prawie, w narzuconych przez chorobę i przez samego siebie rygorach. Dał mi do czytania swój *Dziennik*, z którego wówczas przeniosłam ten fragment do mojego zeszytu:

> Istnieją dwa porządki: ludzki i nieludzki. Świat jest absurdem i potwornością dla naszej niezniszczalnej potrzeby sensu, sprawiedliwości, miłości.

Prosta myśl. Niewątpliwa.

Nie róbcie ze mnie taniego demona. Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni; także umierając.

Parę dni przed wyjazdem dostałam od niego *Kosmos* z dedykacją. Gdy się z nim żegnałam, mówiliśmy, że prawdopodobnie nigdy się już nie zobaczymy. Powiedział, odprowadzając mnie: „Tylko proszę, niech pani mi nie mówi tego, co wszyscy mi mówią przy pożegnaniu, że tyle zyskali na znajomości ze mną". Potem wymieniliśmy parę listów. Przebywałam w Wiedniu, gdzie wystawiono *Iwonę* w Teatrze Studenckim przy Biberstrasse. Wysłałam Gombrowiczowi plakat.

W 1971 roku ujrzałam jeszcze raz Gombrowicza, Ritę i Psinę w krajobrazie Vence. Ale to już był tylko reportaż włoskiego reżysera, który oglądałam w mediolańskiej telewizji.

Klementyna CZERNICKA

Podróż Gombrowicza na „Chrobrym" oraz jego pierwsze dni w Argentynie

W Argentynie wszystko zaczynało się od morza i od portów. W tym kraju emigrantów pierwszy kontakt z nową ojczyzną, ziemią obiecaną, pachniał zawsze wiatrem znad rzeki La Plata. Pierwszym stawianym krokom towarzyszyło najpierw chybotanie statku, a potem szybkie, nieśmiałe spojrzenia na brzegi miasta Buenos Aires. Podobnie witał się z Argentyną Witold Gombrowicz, kiedy w sierpniu 1939 roku przypłynął na statku m/s „Chrobry". W marcu roku 1937 przybył do Buenos Aires „Dar Pomorza", w lipcu 1939 przypływa „Sobieski", który na swym pokładzie gości m.in. kuzyna Gombrowicza – Gustawa Kotkowskiego. „Sobieski", podobnie jak miesiąc później „Chrobry", płynął w podróż inauguracyjną, a Kotkowski przebywał na nim jako reprezentant prasy polskiej, tak jak później jego kuzyn Witold na „Chrobrym". Istnieje kilka wersji historii tej najważniejszej w życiu Gombrowicza podróży.

> Obaj „literaci" zaproszeni zostali do udziału w rejsie przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu, osobiście przez Jerzego Giedroycia, który wówczas pracował w gabinecie ministra. To wyjaśnia, skąd wzięły się dopiski *gratis* na listach pasażerów przy obu nazwiskach, oraz stawia pod znakiem zapytania relację Janusza Minkiewicza, który wspomina: „Gombrowicz zwrócił się do mego ojca, Wacława Minkiewicza, radcy prawnego linii Gdynia – Ameryka, o pomoc w uzyskaniu ulgowego biletu na inauguracyjny rejs Chrobrego. Ojciec mu w tym pomógł...[1].

Tak pisze o tych początkach Abramowicz w „Gazecie Wyborczej", zapoznając nas następnie z wieloma szczegółami podróży Gombrowicza, zaczerpniętymi z materiałów archiwum Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, z Archiwum Państwowego w Gdańsku oraz przedwojennych gazet gdyńskich i gdańskich.

1/ M. Abramowicz *Podróż rozkoszna*, „Gazeta Wyborcza" 29 VII 1999, s. 2 (dodatek „Kultura").

Wersja Gombrowicza przedstawiona w *Testamencie* jest taka: przypadkiem spotyka Straszewicza, który mówi mu, że jedzie do Ameryki Południowej jako zaproszony literat i proponuje Gombrowiczowi, aby spróbował, by pojechali razem. Skądinąd zastanawiające jest, jak to się stało, że Gombrowiczowi – człowiekowi, który niechętnie podróżował i nie był typem wędrowca czy poszukiwacza przygód – przyszedł do głowy pomysł tej podróży. Może uda się nam to wyjaśnić później, na razie pozostańmy przy przygotowaniach do wyjazdu.

Gombrowicz szybko zdobywa odpowiednie papiery, brakujące zezwolenie władz wojskowych i 29 lipca 1939 roku, o godzinie 16.00 wypływa wśród 1042 innych pasażerów z Gdyni na statku „Chrobry", dowodzonym przez kapitana Edwarda Pacewicza. O swoim stanie ducha z tego czasu pisze:

> Gdy płynąłem z Polski do Argentyny, byłem doszczętnie zdemoralizowany – nigdy (pomijając może okres spędzony w Paryżu na wiele lat przedtem) nie znajdowałem się w stanie takiego rozprężenia. Literatura? Nic mnie nie obchodziła, po wydaniu *Ferdydurke* postanowiłem odpocząć [...]. A gdy na „Chrobrym" mijałem brzegi niemieckie, francuskie, angielskie, wszystkie te ziemie Europy zastygłe w lęku nie urodzonej jeszcze zbrodni, w klimacie duszącym oczekiwania, zdawały się krzyczeć: bądź lekkomyślny, nic nie znaczysz, nic nie zdziałasz, jedyne co ci pozostało to pijaństwo! Upijałem się przeto na swój sposób, to jest niekoniecznie alkoholem – ale płynąłem pijany, doszczętnie prawie zamroczony...[2]

Po długiej, lecz wygodnej podróży na pokładzie statku „Chrobry" Gombrowicz rzuca pierwsze spojrzenie na to miejsce, które stanie mu się na wiele lat domem. Zanim zejdziemy wraz z nim z pokładu na ląd, zapoznajmy się najpierw z samym statkiem, na którym Gombrowicz odbył podróż do Ameryki Południowej. Linie Żeglugowe Gdynia–Ameryka opisują swoje nowe nabytki, „Sobieskiego" i „Chrobrego" (obydwa wysłane w pierwszy rejs latem 1939 roku) w ulotce reklamowej, którą udało mi się odnaleźć przypadkiem, pomiędzy nieskatalogowanymi papierami Biblioteki im. Domeyki w Buenos Aires. Ponieważ jest to materiał nowy, pozwalam sobie przytoczyć go *in extenso*.

> Rozwijający się stale ruch pasażerski oraz wzrastające obroty towarowe między Polską a krajami Ameryki Południowej skłoniły GAL do zmodernizowania swego tonażu na linii Gdynia–Buenos Aires.
>
> Regularną komunikację na tej linii podejmują od czerwca 1939 r. dwa nowo wybudowane motorowce pasażersko-frachtowe „Sobieski" i „Chrobry", o pojemności 11 500 ton każdy, które co miesiąc zapewniać będą bezpośrednie połączenie z Bałtyku do portów Ameryki Południowej oraz w kierunku odwrotnym. Szybkość obu statków wynosi 17 mil morskich na godzinę.[3]

2/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1986, s. 204.

3/ Bardziej szczegółowych danych dostarcza nam Abramowicz: „Ten zwodowany 25 lutego 1939 r. w duńskiej stoczni Naskov Skibsvaerft motorowiec należał do jednych z najnowocześniejszych statków swojej klasy. Odznaczał się zgrabną, wysmukłą sylwetką

Obydwa statki posiadają pomieszczenia dla 44 pasażerów pierwszej klasy, 250 pasażerów trzeciej klasy kabinowej, oraz przeszło 800 emigrantów.

Pomieszczenia pierwszej klasy są urządzone według najnowocześniejszych wymagań i obejmują hall wejściowy z kioskiem i biurem informacyjnym, salę jadalną, salon z miejscem na dancing, bar amerykański, salon dla pań i czytelnię. Na półotwartym pokładzie znajdują się miejsca dla gier pokładowych, basen pływacki, urządzenia do wyświetlania filmów i głośniki. Kabiny pierwszej klasy są jedno- lub dwuosobowe. Sekcję kabin pierwszej klasy tworzą dwa apartamenty i cztery kabiny luksusowe z własnymi łazienkami, oraz 16 kabin z własnymi natryskami.

Pomieszczenia klasy trzeciej obejmują hall wejściowy z kioskiem i biurem informacyjnym, dwie sale jadalne, palarnię, bar amerykański, oraz osobny basen pływacki na otwartym pokładzie. Sale jadalne mogą być przemieniane na kaplice. Kabiny w klasie trzeciej są dwu- i czteroosobowe, zaopatrzone w umywalnie z bieżącą wodą gorącą i zimną. Ponadto do dyspozycji pasażerów klasy trzeciej stoi dostateczna ilość łazienek i natrysków.

W cytowanej ulotce znajdziemy zdjęcie kajuty z „Chrobrego" – proste łóżka, funkcjonalność. Taką kajutę dzielił Gombrowicz ze Straszewiczem, a „znajdowała się w środkowej części pokładu B od strony prawej burty statku"[4]. Gombrowicz zajmował koję 17 B – od ściany, a Straszewicz koję nr 17 A – od okna. Dalej według ulotki:

Pomieszczenia dla emigrantów podzielone są przedziałami na sale mieszczące po 10 do 38 łóżek.

Zarówno kabiny, jak i inne pomieszczenia przeznaczone dla pasażerów są wyposażone w urządzenia termowentylacyjne, przy czym w niektórych częściach statku powietrze może być nasycone ozonem.

Techniczne wyposażenie obydwu statków stoi na najwyższym poziomie, zapewniając pasażerom całkowity komfort i bezpieczeństwo w podróży. Zastosowanie napędu motorowego za pomocą silników spalinowych systemu Diesla całkowicie eliminuje dym węglowy, co pozwala utrzymywać statki czysto, higienicznie i elegancko.

Pasażerów na statkach „Sobieski" i „Chrobry" obsługuje liczna i wykwalifikowana załoga. Co się tyczy kuchni, to, podobnie jak na innych statkach polskich, słynie ona z dobroci i obfitości posiłków.

„Chrobry" zatrzymał się po drodze, podobnie jak „Sobieski" w porcie Holtenau w Danii, następnie w Niemczech w Brünsbüttel, kolejny przystanek w Boulogne i ostatni przed Ameryką w Dakarze. Potem tylko morze, morze, morze... i wreszcie pierwszy kontakt z nowym lądem – Victoria w Brazylii, następnie statek zawija do

---

(154,2 m długości, 20,3 m szerokości), posiadał dwa pokłady gospodarcze i cztery hotelowe, mógł zabrać 1098 pasażerów i ok. 260 osób załogi. Posiadając dwa ośmiocylindrowe silniki Burmeister & Wain, mógł rozwinąć szybkość 17-18 węzłów. 15 maja 1940 r. zatonął – jako transportowiec wojska – zbombardowany przez niemieckie samoloty. Jego brat-bliźniak m/s Sobieski służył w polskiej flocie do 1950 r., kiedy to został «sprzedany» armatorowi radzieckiemu". *Podróż rozkoszna...*

4/ Tamże.

Rio de Janeiro, które wydaje się Gombrowiczowi cokolwiek podejrzane ze swą przesadną zielenią tropikalną. Na ulotce jest mapka trasy z Gdyni do Buenos Aires, pokazująca kolejne porty oraz zdjęcia najważniejszych miejsc, a więc Rio, Montevideo, Buenos Aires. Możemy zobaczyć zdjęcia, które oglądał Gombrowicz przed przybyciem do Argentyny, zdjęcia na których ujrzał swe, jeszcze nieprzeczuwane, miejsce przeznaczenia.

18 sierpnia, w piątek, dopływają do Montevideo. Tam ma miejsce spotkanie z Polonią urugwajską, Gombrowicza opisuje się w tamtejszej prasie jako korespondenta „Kuriera Warszawskiego". I wreszcie Buenos Aires. Jak podaje Gombrowicz w *Testamencie*, „dobiliśmy do Buenos Aires 22 (dwójka to moja cyfra) sierpnia 1939 (suma cyfr 22), po trzytygodniowej, lekkomyślnej podróży"[5]. W innym miejscu w *Dzienniku* pisze: „Jak wiadomo, przybyłem do Buenos Aires na statku «Chrobry» na tydzień przed wybuchem wojny"[6]. W *Trans-Atlantyku* podaje inną datę – 21 sierpnia[7]. W rzeczywistości jednak statek zawinął do argentyńskiego portu dzień wcześniej. Prasa argentyńska mówi o 20 sierpnia, oprócz pomyłki „La Nación" (21 sierpnia), podobnie utrzymuje prasa polska oraz dane Abramowicza[8].

Gombrowicz przybywa do Buenos Aires po długiej podróży, którą opisuje w *Trans-Atlantyku* jako „nadzwyczaj rozkoszną", „człowiek między niebem i wodą, niczego nie pamiętny, w powietrzu, skąpany, w fali roztopiony i wiatrem przewiany". Po odwiedzinach w portach europejskich i południowoamerykańskich, 20 sierpnia 1939, w niedzielę, w godzinach popołudniowych „Chrobry" zawija do portu[9]. Jest zimno, bo to w Buenos Aires środek zimy. „Gdy statek przycumowano do nadbrzeża weszli na pokład przedstawiciele Kolonii, witając kapitana, załogę i pasażerów" – pisze jedna z polskich gazet w Argentynie[10].

5/ W. Gombrowicz *Testament*, Warszawa 1990, s. 50.

6/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 203.

7/ „Dwudziestego pierwszego sierpnia 1939 roku ja na statku «Chrobry» do Buenos Aires przybijałem" – pisze zaraz na wstępie (*Trans-Atlantyk*, Kraków 1986, s. 9).

8/ „statek miał przybić do portu w Buenos Aires 18 sierpnia o godz. 20 [...]. Jednak niewielkie wydłużenie trasy statku, który zamiast Kanałem Kilońskim popłynął przez cieśniny duńskie, spowodowało, że Chrobry przybył do Buenos Aires 20 sierpnia o godz. 11" (M. Abramowicz *Podróż...*).

9/ Tak podaje Lewicz: Z pobytu dr. W. Mazurkiewicza w Bs. Aires, „Głos Polski" 25 VIII 1939 (nr 1661) s. 8.

10/ Ten fragment pochodzi z jednego z wycinków, które znalazłam w Bibliotece Polskiej w Buenos Aires w jednej z teczek. Nie mogę przytoczyć kompletnej ich bibliografii, bo nie zawierają one danych źródłowych. Te, które mogę ustalić na pewno to: Anonim: *„Chrobry" przybywa w sobotę*, „Głos Polski" B. A. 18 VIII 1939 (nr 1660), s. 5; Anonim: *Llegó una nueva nave de bandera polaca: „El Chrobry"*, „La Nación" 21 VIII 1939; Anonim: *Na „Chrobrym"*, „Głos Polski" B. A. 25 VIII 1939 (nr 1661), s. 4; Lewicz: *Z pobytu dr. W. Mazurkiewicza w Bs. Aires*, tamże, s. 8-9; Anonim: *Śniadanie na cześć b. ministra dra. Wł. Mazurkiewicza na motorowcu „Chrobry"*, tamże, s. 9; Anonim: *Nowy motorowiec „Chrobry" w Buenos Aires*, „Argentyna" IX 1939, nr 48, s. 6; Anonim: *Pobyt min. Mazurkiewicz w Buenos Aires*, tamże, s. 5.

Z tego spotkania zachowało się zdjęcie, ale nie znajdujemy na nim Gombrowicza. Ukazało się ono w polskiej prasie w Argentynie, która z wielkim zainteresowaniem śledziła losy statku i skrupulatnie odnotowywała wszelkie wizyty i imprezy temu wydarzeniu towarzyszące. Te wszystkie zachody wokół „Chrobrego" wynikały głównie z faktu, iż przybył na nim eksminister Mazurkiewicz, który spędził 14 lat w Argentynie, a teraz po kilku latach pobytu w Polsce przybywa z wizytą. Polonia argentyńska witała go serdecznie. Mazurkiewicz zajmował się w latach międzywojennych nawiązywaniem kontaktów ekonomicznych z Argentyną. Przybył w towarzystwie swej argentyńskiej żony. Oprócz niego przybyli też: senator Jan Rembieliński, Bohdan Pawłowicz, niejaki D.I. Kollupailo, Ernesto Lebreton z żoną, D.J.J. Taieb, Czesław Straszewicz, i „pochopne panienki", o których wspomina autor *Trans-Atlantyku*[11]. Wśród nazwisk podawanych w prasie zawsze pojawia się nazwisko Gombrowicza, z imieniem Marian, a raz w zdeformowanym brzmieniu – Combrowicz. Jako jedno z wielu nazwisk jest podawane zwykle na samym końcu listy dygnitarzy. Jeden tylko raz w prasie argentyńskiej, w artykule zatytułowanym: *„Llegó una nueva nave de bandera polaca: el Chrobry"* (*Przybył nowy statek polskiej bandery: „Chrobry"*) pojawia się obszerniejsza prezentacja osób ze statku, obejmująca postaci trzech literatów z „Chrobrego". Jako pierwszy pojawia się Bogdan Pawłowicz, który już wcześniej, jak wynika z noty „La Nación", podróżował po wielu krajach, był też w Argentynie i napisał książkę *Korsarze z wyspy żółwi*. Kolejny z nich to Straszewicz, który przybywa w misji specjalnej do Brazylii, „po drodze" zahaczając o Argentynę, współpracownik „Polski Zbrojnej", autor kilku książek i opowiadań. Gombrowiczowi poświęca się najmniej miejsca:

> Witol [sic!] Gombrowicz jest współczesnym humorystą o szerokiej kulturze. Odniósł niedawno głośny sukces dzięki swojej broszurce zatytułowanej *Ferdydurke*.[12]

Pozostałe teksty zawierają tytuły i prawdopodobnie pochodzą z „Kuriera Polskiego" (nie zachował się tom „Kuriera" z września 1939 r.) *Były poseł R.P. w Buenos Aires Wł. Mazurkiewicz w Montevideo*; *Z pobytu dr. Władysława Mazurkiewicza w Buenos Aires*; *Bankiety i przyjęcia na Chrobrym*; *Minister Władysław Mazurkiewicz gościem Zarządu Federacji*; *Minister Władysyław Mazurkiewcz odwiedził redakcję „C.N Kurjera Polskiego"*.

Poniższe pochodzą chyba z „Gazety Polskiej" (czcionka), która się nie zachowała: *Chrobry w porcie w Buenos Aires*; *Odczyt dr. Wł. Mazurkiewicza*; *Bankiet na cześć dr. Władysława Mazurkiewicza*; *Poniedziałkowe przyjęcie na „Chrobrym"*; *B. minister R.P. dr Władysław Mazurkiewicz z wizytą w redakcji „Gazety Polskiej"*. Nie wiem, skąd mogą pochodzić teksty: *Vitamy*; *Dla Polski...* Inne wycinki pochodzą z prasy argentyńskiej: *Le premier voyage a Buenos Aires du bateau polonais Chrobry*; *Dejeuner a bord du Chrobry*; *Un ex ministro de Polonia esta en Buenos Aires (jest data 20 VIII 1939, niedziela)*; *Cuando Polonia negoció con Berlín siempre perdió, y cuando peleó, ganó*; *Llegó el ex ministro de Polonia.*

11/ Ponownie służą nam informacje zweryfikowane przez M. Abramowicza, który pisze: „Określeniu «pochopne panienki» z listy pasażerów I klasy odpowiadają jedynie dwie 15-latki: Halina Lewkowicz i Wanda Szapiro, obie płynące do Buenos Aires".

12/ Tekst ten we fragmentach zamieściła w swojej książce Rita Gombrowicz (*Gombrowicz w Argentynie* tłum. A. Husarska, Wrocław 1991, s. 14-15).

Rozmowa z literatami, jak pisze ów dziennikarz, dotyczyła niepokojących wieści z Europy, wyrażono także opinię o możliwości wybuchu wojny na wiosnę przyszłego roku. Dziennikarz opisuje także statek:

> [Salon dancingowy] ma posrebrzane ściany i jedną kolumnę pokrytą małymi lustereczkami, pomalowanymi w polskie wzory ludowe [...].
>
> Salon ten łączy się z „barem" amerykańskim, małym salonem z wielkimi oknami na morze, pomiędzy którymi znajdują się artystycznie wypalane panele przedstawiające sceny zbierania owoców, destylacji wódki i inne artystyczne motywy.
>
> Naprzeciw znajduje się mala sala biblioteczna z dwoma małymi biureczkami, kilkoma stolikami i wygodnymi fotelami. Jadalnia, całkowicie wyłożona jasnym drewnem, ma jako główny element dekoracyjny kilka paneli z typowymi scenami z różnych regionów Polski i wielkie lustro umieszczone w taki sposób, że zdaje się poszerzać pomieszczenie.[13]

W tym oto wnętrzu, w poniedziałek, 21 sierpnia wydano uroczysty *lunch*, zorganizowany przez Jeremiego Stempowskiego na cześć ministra Mazurkiewicza i jego żony. Stempowski, jak pisze w *Dzienniku* Gombrowicz, był dyrektorem Linii Żeglugowych Gdynia–Ameryka w Argentynie[14]. Podczas tego powitania wygłoszone zostały mowy organizatora – Stempowskiego, kapitana statku – Pacewicza oraz St. Pyzika – działacza argentyńskiej Polonii, późniejszego wroga Gombrowicza, który „przemówił w zapalonych słowach [...] wzmiankując o grożącej Polsce napaści niemieckiej". Na co redaktor argentyńskiego dziennika „La Crítica", p. Marian, odpowiedział „że całe społeczeństwo staje po stronie zagrożonej przez teutonów Polski".

Pozostawmy na boku te mowy, bo to, co Gombrowicza pewnie najbardziej interesowało z całej imprezy, to zapewne *menu* i, o dziwo, *menu* z tego obiadu zachowało się do dzisiaj w tej samej teczce w Bibliotece Domeyki, która zawiera też inne, wcześniej już cytowane materiały na temat statku. Podano:

Zakąski zimne

Barszcz w filiżankach z diablotkami

Karp au gratin

Indyk z rożna z borówkami

Szparagi z masłem

Plombiere z masłem

Wina Kawa

13/ Opis ten należy właśnie do fragmentów pominiętych w książce Rity Gombrowicz. Tłum. moje (K.C.).

14/ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956*, s. 203.

Obiad w sam raz dla podniebienia Gombrowicza, który umieszczał na książkach-prezentach „egzystencjalne" dedykacje, zawierające *menu* kolacji bądź obiadu, który zjedzono albo dziennikowe notatki w stylu: *„Poniedziałek* – Zjadłem smaczną rybę"[15]. Na *lunchu* goszczono różnych dostojników argentyńskich i polonijnych. W miesięczniku „Argentyna" wydrukowano zdjęcie z tego przyjęcia, na którym pomiędzy dostojnikami, znajdujemy Gombrowicza stojącego obok Straszewicza. W podpisie pod zdjęciem, który zawiera całą listę osobistości, nie zamieszczono nazwiska pisarza, ukrywa się on pod lakonicznym: „i inni"[16]. Na zdjęciu tym Gombrowicz stoi poważny – jak wszyscy – z lekko zaciśniętymi ustami.

Tego samego dnia o 18.30 Przedstawicielstwo Polskich Linii Żeglugowych „GAL" wydało *coctail-party* w salonach Izby Handlowej Argentyńsko-Polskiej przy ul. Tucumán 462, w budynku, w którym później Gombrowicz będzie pracował jako urzędnik Banku Polskiego.

O 21.00 czy – jak podaje inne źródło – o 22.00 na cześć gości wydano w hotelu „City" przyjęcie zorganizowane przez Instytut Kulturalny Argentyńsko-Polski i jego prezesa, Domingo Selvę. Obecnych było około 70 osób, oczywiście były kolejne przemówienia Mazurkiewicza i innych gości. Gombrowicz musiał jako korespondent chadzać śladami zaproszeń Mazurkiewicza i dzięki temu można z dużą dokładnością opisać tych kilka jego pierwszych dni w Argentynie.

Imprezy powitalne trwają. We wtorek – 22 sierpnia, w godzinach popołudniowych – pani Dall'Orso, prezeska honorowa Federacji „Dom Polski", wydaje obiad w Alvear Palace Hotel. Jak pisze „Głos Polski"[17] „na wspaniałym tym przyjęciu byli obecni: Pp. Dr. Fox, dr. J. Castro Nevares, Horacio Castro Escalda, Prezes Federacji St. Pyzik z żoną, dyr. Stribrny z żoną, dyr. Markus z rodziną, dyr. J. Stempowski, dyr. Phull, ks. Proboszcz Michalik, dyr. Pawłowicz i dziennikarze z Polski". Dalej krótki opis wystroju i wydarzeń tego przyjęcia:

> Przy stole przybranym w kwiaty o barwach narodowych polskich i nastroju nadzwyczaj serdecznym upłynął czas niesłychanie miło. Na zakończenie przyjęcia p. Dall'Orso wniosła toast na pomyślność Państwa Mazurkiewiczów, na co odpowiedział w bardzo serdecznych słowach Dr. Mazurkiewicz, dziękując Pani Dall'Orso za sympatyczne i w miłym gronie spędzone chwile.

Tego samego jeszcze dnia, według zapowiedzi o godzinie 18.30, a w rzeczywistości o 19.00, Mazurkiewicz wygłasza w lokalu banku lombardowego przy Esmeralda 660 odczyt o Polsce, zatytułowany: *Jak zastałem Polskę po 14 latach nieobecności.*

W środę – 23 sierpnia Mazurkiewicz odwiedza Wydawnictwo „Codziennego Niezależnego Kuriera Polskiego" i „Gazety Polskiej", następnie Dom Polski i redakcję „Głosu Polskiego". W Zarządzie Federacji podjęto gości, jak piszą gazety, „skromnym coctailem" i znowu były wzruszające mowy rodaków. W prasie poja-

15/ W. Gombrowicz *Dziennik 1957–1961*, s. 279.

16/ Anonim: *Nowy motorowiec „Chrobry" w Buenos Aires*, „Argentyna" IX 1939 nr 48, s. 6.

17/ „Głos Polski" z 25 sierpnia 1939, s. 8-9.

wiają się liczne zdjęcia, ale na żadnym nie widać Gombrowicza, a szkoda... Na statku, między 18.00 i 20.00 następne przyjęcie, tym razem dla Polonii. „Oglądają z serdecznym zainteresowaniem wspaniały okręt, który według powszechnego mniemania jest jeszcze piękniejszy niż Sobieski". Ale niestety Mazurkiewicz tego samego dnia, w środę wieczorem odpływa do Montevideo. W ten sposób urywa się trop i pozostajemy już tylko z relacjami Gombrowicza, już dobrze nam znanymi z *Trans-Atlantyku* i *Dzienników*.

Historia pozostania Gombrowicza w Argentynie jest powszechnie znana. Mówiąc krótko, Gombrowicz wybrał się w podróż inauguracyjną statku, przybył do Argentyny na kilka dni przed wybuchem wojny i, po naradzie ze Straszewiczem (jeśli wierzyć fikcji *Trans-Atlantyku*)[18] podjął decyzję pozostania w tym kraju. Historii tej towarzyszyły liczne zarzuty o dezercję i tłumaczenia Gombrowicza, że tak naprawdę nie kwalifikował się do służby wojskowej z powodu słabego zdrowia. Ale nie w tym rzecz. Chciałabym rozważyć inną sprawę związaną z decyzją Gombrowicza pozostania w Argentynie.

Otóż informacje Gombrowicza na temat przybycia do Buenos Aires nie są zbyt ścisłe. Gombrowicz nieraz „mylił się" podając fakty ze swego życia. Powtórzmy zatem wszystkie dane, aby sprawę wyłożyć jasno. Statek „Chrobry" wpłynął do portu Buenos Aires rano 20 sierpnia 1939 roku, w niedzielę, miał zapłacone miejsce w porcie na 8 dni, taka była norma dla każdego statku, nie dopuszczano krótszych terminów[19]. W poniedziałek, we wtorek i w środę odbywały się imprezy i właśnie w środę 23 sierpnia wyjeżdża Mazurkiewicz, urywa się jego ślad, a zarazem ślad Gombrowicza. Mazurkiewicz udaje się do Montevideo, dokąd „Chrobry" ma zawinąć w drodze powrotnej do Polski i dokąd dociera w sobotę 26 sierpnia. Z Buenos statek wypływa dzień wcześniej, tj. 25 sierpnia w piątek. Wojna wybucha w następny piątek 1 września. Tego dnia statek „Chrobry", jak podaje prasa argentyńska w specjalnej rubryce dotyczącej ruchu statków w porcie[20], znajduje się w pobliżu Pernambuco, ostatnim porcie w Brazylii, skąd miał płynąć już do Europy. Jednak z powodu wojny statek pozostaje w Pernambuco dwa tygodnie i ostatecznie udaje się mu dopłynąć do brzegów Anglii. W styczniu 1940 „Codzienny Niezależny Kurier Polski" pisze o losach statku:

> Wiadomość o wybuchu wojny dosięgła „Chrobrego" w drodze powrotnej z Buenos Aires do Gdyni, na pełnym morzu w odległości około 12 godzin podróży od portu brazylijskiego Pernambuco.[21]

18/ W *Testamencie* pisze: „Wciąż mieszkałem na statku wraz z moim towarzyszem, Straszewiczem. Na wiadomość o wybuchu wojny, kapitan postanowił wracać do Anglii (do Polski już nie można było się przedostać). Zrobiliśmy naradę wojenną ze Straszewiczem. On zdecydował się płynąć do Anglii. Ja zostałem w Argentynie" (s. 50).

19/ Tak wynika z rubryk „La Nación" informujących o ruchu statku w porcie.

20/ Głównie większe dzienniki argentyńskie jak „La Nación" i „La Prensa".

21/ Dalej następuje ciekawa relacja z przygód w porcie, cytuję: „Kiedy «Chrobry» zawinął do Pernambuco, konsul brytyjski ostrzegł dowódcę statku, że może natknąć się na

Jak widać, w tym zestawieniu faktów i dat nie tylko „błędne" dane podawane przez Gombrowicza są błędne. W świetle tych faktów zmienia się także samo wyobrażenie, jakie dotąd mieliśmy na temat jego pozostania w Argentynie. Bowiem datę wyjazdu statku – 25 sierpnia – podaje się w prasie jeszcze przed przypłynięciem statku do Buenos, czyli nie była to raczej data zmieniona pod wpływem sytuacji europejskiej, ale – jak wynika z przytoczonych faktów – zaplanowana wcześniej. Potwierdzają to też dane Abramowicza, który pisze, że „data wyjścia z Buenos Aires: 25 sierpnia 1939 r., godz. 10, ustalona była już w maju tego roku i umieszczona w «rozkładzie jazdy». Kierunek na Anglię lub Szkocję ustalono dopiero w Rio de Janeiro, a więc około 30-31 sierpnia."

Aby lepiej zrozumieć sytuację, w której znalazł się Gombrowicz po przybyciu do Argentyny i jego decyzję pozostania w niej, należałoby wziąć pod uwagę polskie nastroje dotyczące wojny jeszcze przed jej rozpoczęciem. Wiadomo, że w Polsce mało kto wierzył w wybuch wojny, a w każdym razie nie w to, że będzie trwała długo. Odmiennie wyglądało to w prasie argentyńskiej i przypuszczalnie nie tylko argentyńskiej, ale także w prasie wszystkich mijanych po drodze przez „Chrobrego" krajów. Nietrudno sobie wyobrazić, że opinia Gombrowicza na ten temat była zdecydowanie bardziej pesymistyczna. Z pewnością należał do tych nielicznych Polaków, którzy przepowiadali wojnę i wcale nie tak szybkie jej zakończenie. Gombrowicz pisze w *Dzienniku*:

> Wojna? Zagłada Polski? Los bliskich, rodziny? Moje własne losy? Czy mogłem przejmować się tym w sposób, jak powiedzieć, w sposób normalny, ja, któremu to wszystko z góry było wiadome, który tego dawno doznałem – tak, nie kłamię, mówiąc, że od lat obcowałem w sobie z katastrofą.[22]

Uczestnicy inauguracyjnego rejsu „Chrobrego" po przybyciu do Argentyny często byli zagadywani przez dziennikarzy na temat sytuacji w Polsce i często pojawiały się w tamtejszej prasie hasła „Alemania" (Niemcy) oraz „Polonia". Gombrowicz pisze w *Trans-Atlantyku*: „na ulicach o uszy nam się obijał gazet krzyk «Polonia, Po-

---

niemieckie łodzie podwodne, wobec czego doradzał pozostanie w jednym z portów brazylijskich pod opieką brytyjską. Władze brazylijskie okazały wielką gościnność i ze swej strony doradzały nie opuszczać Pernambuco.
„«Chrobry» pozostawał w Pernambuco przez sześć tygodni, w ciągu których sąsiadował w porcie z kilkoma statkami niemieckimi obawiającymi się odpłynąć, aby nie natknąć się na patrolujące okręty wojenne angielskie i francuskie. Marynarze niemieccy wielokrotnie przyjmowali postawę prowokującą wobec Polaków, i często grozili uszkodzeniem «Chrobrego». Władze brazylijskie otoczyły strażą statek polski a – jak pisze «Daily Expres» – straż ta miała zadanie podwójne, gdyż musiała również pilnować załogi polskiej jako że marynarze «Chrobrego» mieli szczery zamiar rozprawienia się z załogą niektórych statków niemieckich". (Anonim: *Trzy tygodnie przedzierał się m/s „Chrobry" z Brazylii do Anglii*, „Codzienny Niezależny Kurjer Polski" 4 I 1940 nr 2667, s. 2).

22/ *Dziennik 1953–1956*, s. 205.

lonia» uprzykrzony"[23]. W *Testamencie* podaje: „następnego dnia po naszym wylądowaniu świat został spiorunowany telegramami z Moskwy i Berlina, obwieszczającymi niemiecko-rosyjski pakt o nieagresji"[24]. Wojna już wisi na włosku. Jak przyjmuje wiadomość o jej wybuchu nasz bohater?

> gdy to nastąpiło, powiedziałem sobie coś w rodzaju: – ach, więc już!... i zrozumiałem, że nadszedł czas aby wykorzystać tę zdolność rozstawania się i porzucania, którą w sobie wykształciłem. Nic przecież nie zmieniło się, ten kosmos, to życie, w którym byłem uwięziony, nie stało się inne dlatego, ze skończył się pewien określony ład mojej egzystencji.[25]

Decyzja wyjazdu była decyzją instynktowną „człowieka, który przeczuwał", nie był to tylko kaprys, „ach, przejadę się do Ameryki", to było poszukiwanie jakiejś możliwości ucieczki z Europy, która (Gombrowicz czuł to doskonale) pochylała się nad swoim własnym grobem. Nie tylko przeczuwał katastrofę starego świata, ale sam znajdował się w sytuacji pisarza „zatrutego jadami tej książki [*Ferdydurke*]"[26] oraz człowieka, bądź co bądź, już 35-letniego. Decyzję o pozostaniu w Ameryce Południowej podjął być może wcześniej, a może po prostu kierując się intuicją, za wszelką cenę chciał się wydostać z Europy, nie zdając sobie jeszcze dobrze sprawy z tego, co się może stać. Jego wycieczka na „Chrobrym" nie wygląda na zwykły zbieg okoliczności, ale przyznać trzeba, że zdecydowanie przerosła najśmielsze wyobrażenia, jakie tylko mógł mieć przed podróżą.

Decyzja o pozostaniu w Argentynie musiała zapaść wcześniej niż sam wybuch wojny, bo statek wypłynął z Buenos Aires na tydzień przed 1 września. Widocznie według Gombrowicza wojna była już nieunikniona. Doszły wieści o pakcie „Ribentrop – Mołotow" („Następnego dnia po naszym wylądowaniu świat został spiorunowany telegramami z Moskwy i Berlina, obwieszczającymi niemiecko-rosyjski pakt o nieagresji. Wojna!"[27]), poza tym Gombrowicz poczuł już trochę zatrutego powietrza Europy we Włoszech („Była to ostania moja konfrontacja z Europą, jeśli nie liczyć spojrzeń, które w rok potem rzucałem na brzegi Francji w Boulogne i na Anglię we mgłach kanału La Manche"[28]). W czasie powrotu do Polski na stacji w Wiedniu usłyszał „Heil Hitler" – dokonano Anschlussu Austrii. Gombrowicz nie ma złudzeń, gdy podejmuje decyzję pozostania w Argentynie – mogło to być najpóźniej 25 sierpnia 1939 roku, kiedy „Chrobry" opuszcza Buenos Aires, czyli na tydzień przed wybuchem wojny, co zgadza się z jego wspomnieniami, gdyż pisze w *Testamencie*: „po upływie tygodnia pierwsze bomby niemieckie spadły na Warszawę". Fałszywe tylko mieliśmy dotąd o tym wyobrażenie, sprostował to już

23/ *Trans-Atlantyk*, s. 11.

24/ *Testament*, s. 50.

25/ *Dziennik 1953–1956*, s. 205.

26/ Tamże, s. 204.

27/ *Testament*, s. 50.

28/ *Wspomnienia polskie*, s. 137.

Abramowicz w swoim artykule, a dzięki materiałom „argentyńskim" mogliśmy sprawę uporządkować i uzupełnić. Gombrowicz myli się podając datę przybycia do Argentyny, ale dobrze podaje, że miało to miejsce na tydzień przed wybuchem wojny. Pytania, jakie możemy sobie jeszcze zadawać, mogą dotyczyć motywów, które kierowały nim, gdy postanowił dołączyć do Straszewicza i popłynąć „Chrobrym" do Ameryki Południowej.

Gombrowicz został w Buenos Aires i tu dopiero pojawiają się zagadki. Kilka lat życia, o których wiemy niewiele, a są to lata istotne – doświadczenia Retiro, kilkuletnie niepisanie, zawieszenie w kosmosie. Pozostają inne pytania, na przykład: z iloma dolarami został Gombrowicz w Argentynie? W *Trans-Atlantyku* pisze: „Miałem wszystkiego 96 dolarów"[29], w *Testamencie* jednak podaje sumę dwustu („Dwieście dolarów, cała moja fortuna"[30]), ale nie bądźmy drobiazgowi, to już inna historia, mniej istotna.

29/ *Trans-Atlantyk*, s. 13.

30/ *Testament*, s. 51.

Klementyna CZERNICKA

Odczyt Gombrowicza w Teatro del Pueblo

Nietrudno się domyślić, że pierwsze wystąpienie Gombrowicza na lamach prasy polskiej emigracji w Argentynie musiało się rozpocząć od skandalu. Ten skandal zwal się „odczytem". Jest rok 1940 i Gombrowicz po raz pierwszy pojawia się w prasie polskiej w Argentynie, jeśli nie liczyć tekstów dotyczących przybycia statku „Chrobry".

Przed odczytem wydrukowany zostaje w „Codziennym Niezależnym Kurierze Polskim" z tego roku długi niby wywiad[1], a właściwie monolog Gombrowicza, gdzie przedstawia on zasadnicze tezy swego odczytu mającego nastąpić, jak zapowiadano, 27 sierpnia. W wywiadzie tym Gombrowicz najpierw przedstawia sam siebie za pomocą często stosowanego przez niego chwytu (szczególnie na okładkach książek czy w krótkich notkach o sobie do prasy argentyńskiej), a mianowicie przez przytoczenie kilku opinii, które pojawiły się na temat jego książki *Ferdydurke* w polskiej prasie[2]. Tą prezentację tłumaczy przezorny Gombrowicz następująco: „przed moim odczytem chciałbym uzyskać pewien kredyt wśród tutejszej

---

1/ Anonim: *Witold Gombrowicz o swoim odczycie w Teatrze del Pueblo*, „Kurier Polski" 23 VIII 1940 (nr 2845) s. 5. Tekst ten zamieszczono w XIII tomie dzieł Gombrowicza, s. 299-302. Jednakże porównanie oryginału tego tekstu z tym, który zwiera XIII tom ujawnia drobne, ale liczne różnice, głównie stylistyczne oraz interpunkcyjne.

2/ Oto cytaty przytoczone przez Gombrowicza: „Znany krytyk Kazimierz Czachowski pisał w Il. Kurjerze Krakowskim, iż «wytworzyła się dokoła tej książki atmosfera aż bałwochwalczego uwielbienia». Wiadomości Literackie kwalifikują ja jako «dzieło wybitnego intelektualisty i świetnego talentu pisarskiego», Pion jako «książkę bez precedensów i paraleli, europejską», Skamander jako «niezwykłą manifestację talentu, nową i rewolucyjną formę i metodę artystyczną, fundamentalne odkrycie nowej sfery zjawisk duchowych», Verbum (najpoważniejszy miesięcz. Katolicki) jako «jeden z najbardziej wstrząsających dokumentów ludzkich epoki współczesnej», Pióro jako «najwybitniejsze dzieło młodej prozy»".

Kolonii polskiej, której jestem zupełnie nieznany", a nie po to „ażeby się chwalić". Po czym przedstawia swe zapatrywania na polską kulturę, temat swego referatu, czyli „co fermentowało w psychice polskiej i w ogóle w psychice narodów Europy Wschodniej, położonych między bolszewizmem i hitleryzmem". Dalej informuje:

> Z tym odczytem mam sporo kłopotu. Nigdy nie wygłaszałem odczytów i uważam siebie raczej za artystę niż za komentatora. Pozatem[3] mam bardzo osobisty i odrębny stosunek do współczesnej rzeczywistości polskiej, zależy mi na pewnym określonym typie kultury. [...] Postanowiłem mówić szczerze, gdyż, pomijając elementarny obowiązek uczciwości, publiczność ta zanadto dobrze jest poinformowaną, ażeby jakiekolwiek sztuczne upiększanie rzeczywistości mogło wzbudzić coś innego, niż niesmak. Chciałbym uwydatnić przedewszystkiem, że kultura nasza ostatniej doby jest zjawiskiem żywym, pulsującym, torującym sobie drogi ku nowym formom rozwojowym i że właśnie trudności nasze są czynnikiem zapładniającym. Miałem tu już poprzednio szereg pogadanek na tematy polskie w środowisku artystycznym i przekonałem się, że momentem najbardziej dyskwalifikującym Polskę w oczach Argentyńczyków jest przeświadczenie, że jesteśmy narodem anachronicznym, zacofanym, żyjącym przeszłością i pozbawionym oryginalności.

Słowa te wtedy wcale nie musiały wzbudzić podejrzenia. Wypowiedź stonowana, dyplomatyczna, z pewnością celowo tak przedstawiona jako ot, taka tam pogadanka. Gombrowicz z pewnością przeczuwa, że będzie burza, choć mówi: „efekt [tego przygodnego wystąpienia] jest dla mnie zupełną tajemnicą".

A burza nadchodzi faktycznie, w środę, dnia 28 sierpnia 1940 w Teatrze del Pueblo (dzisiejszy Teatr San Martín, wciąż w tym samym miejscu – na Corrientes 1530), o godzinie 19.00. Odczyt Witolda (bądź Witolda, jak piszą w ogłoszeniu[4]) Gombrowicza ma już swój tytuł: *Doświadczenia i problemy Europy najmniej znanej*. Nie mamy dokładnego tekstu, ale już z wywiadu oraz późniejszych komentarzy można wiele wywnioskować. Odezwa na referat Gombrowicza jest natychmiastowa. Jedna z gazet nazywa wykład Gombrowicza „przykrymi incydentami"[5], a druga – „antypolską robotą"[6]. Pierwsza to „Kurier Polski", który pisze „po odczycie tym [...] wywiązała się dyskusja, która niestety przerodziła się w napaść na Polskę". Wkraczamy tu na teren dotąd nieznany. Teksty komentarzy na temat odczytu nie były nam dotychczas dostępne. „Głos Polski" udziela dłuższej riposty. Zasadniczy jej trzon to oczywiście oskarżenie o „tendencyjne kłamstwo, obliczone na obałamucenie ludzi nieświadomych spraw Polski albo na poklaski jej zdecydowanych wrogów mniejszościowych, którzy jedynie ubóstwiają prądy płynące z Krem-

---

3/ Zachowuję pisownię oryginalną.

4/ [Ogłoszenie]: *Odczyt Witolda Gombrowicza*, „Kurier Polski" 28 VIII 1940 (nr 2849), s. 3. Ukazuje się także ogłoszenie w prasie argentyńskiej („La Nación").

5/ (6): *Przykre incydenty podczas odczytu polskiego literata w Teatrze del Pueblo*, „Kurier Polski" 30 VIII 1940 (nr 2851), s. 4;

6/ Anonim: *Antypolska robota*, „Głos Polski" 30 VIII 1940 (nr 1712), s. 5.

linu". Atak „Głosu Polskiego" obfituje w ten rodzaj sformułowań. Przytaczam tekst w całości:

> Odczyt wygłoszony został w języku hiszpańskim. Jeżeli więc chodzi o styl, to nie będziemy się starać o krytykę, ale jeżeli prelegent chciał już koniecznie wykazać swe zdolności literackie i w czasie tak ciężkim dla naszej Ojczyzny poruszać problem tak zawiły jak orientacja młodzieży polskiej, to winien przede wszystkim opanować język miejscowy na tyle, aby bez cudzej pomocy opracować treść odczytu.
>
> Jeżeli usprawiedliwia go do pewnego stopnia zbyt krótki pobyt w Argentynie, podczas którego nie mógł należycie opanować języka, to naszym zdaniem winien szukać pomocy, rady, a nawet współpracy w ośrodkach polskich lub czysto argentyńskich.
>
> Nowe polskie społeczeństwo w Argentynie nie jest jeszcze na tyle „zmodernizowane", aby takiej pomocy odmówiło.
>
> Wyjście jednak na trybunę, aby w rażącym akcencie i w okropnym stylu wygłosić godzinny wprawdzie, ale niezrozumiały w treści odczyt, było co najmniej zarozumiałością, której nawet młodemu wybaczyć trudno.
>
> Jeżeli chodziło prelegentowi tylko o zysk, to naszym zdaniem równy efekt wywołałby odczyt na temat na przykład „Podróż babci naokoło krzesła", albo „Przygody polskiego Gulivera – Gumbrowicza" czy „Podróż polskiej Pyzy po niebiańskich krajach".

Czy Gombrowicz wygłosił tekst wcześniej przygotowany, czy też improwizował na miejscu? Łatwo sobie wyobrazić, jak komiczny musiał być to odczyt. Gombrowicz skrytykował w nim szkolnictwo polskie (o tym informują te teksty), wytknął zaściankowość myślenia, brak oryginalności w zamierzeniach artystycznych w Polsce itd.

Ciekawi mnie szczególnie komentarz o nieopanowaniu języka. Czy Gombrowicz sam wygłaszał (odczytywał) tekst referatu po hiszpańsku? Czy też ktoś mu pomagał. Piszą „aby bez cudzej pomocy opracować treść odczytu", więc chyba zrobił to sam. Tym komiczniejszy musiał być to referat. W dodatku jeden ze słuchaczy przyłączył się do Gombrowicza, „po odczycie Gombrowicza zabrał głos «członek» z tutejszej mniejszości narodowej i z pianą na ustach ciskał gromy na wszystko, co polskie". „Prelegent, jak i cytowany wyżej mówca bezczelnie fałszowali fakty o ustroju szkolnictwa polskiego itd." pisze „Glos Polski", a „C. N. Kurier Polski" dodaje: „należy podkreślić zachowanie się publiczności argentyńskiej, która zorientowała się doskonale w charakterze owej napaści. [...] Zabierali glos wykazując doskonałą znajomość spraw polskich, jej historii, i dali odpowiednią odprawę na niesmaczne ataki na Polskę".

Echa tego wystąpienia, jak się okazuje, dotarły do dalekiej prowincji. Doczekał się bowiem Gombrowicz komentarza nawet w dodatku kulturalnym do „Orędownika", pisma wydawanego w prowincji Misiones. Pewnie sam Gombrowicz nie miał nawet o tym pojęcia. Ciekawa jest ta notka, bo przekazuje już nie empiryczną relację, a plotki przecedzone przez grube sito i okraszone specyficzną mentalnością.

> Donoszą pisma polskie z Bs. As, że dnia 28 sierpnia w „Teatro del Pueblo" Witold Gombrowicz wygłosił odczyt na temat „Eksperymenty i problemy Europy najmniej znanej".

Podają pisma, że po odczycie wynikły burdy. Jedne piszą, że „mniejszości" czuły się dotknięte i reagowały, drugie, że „całe nastawienie odczytu było tendencyjnym kłamstwem".[7]

Czuć tu już klimat zapowiadający *Trans-Atlantyk*. Ciekawe jest to, że podobne żarty (Pyzy, Gumbrowicź, „podróż babci naokoło krzesła") do dziś można usłyszeć od starego pokolenia Polaków w Argentynie, a szczególnie już, kiedy mowa właśnie o Gombrowiczu.

Gombrowicz nie poprzestaje na tym referacie i nie pozostawia tych komentarzy bez odpowiedzi. Pisze list do „Głosu Polskiego", inaugurując w ten sposób cykl listów wysyłanych do różnych redakcji ze swoimi sprostowaniami. Jego odpowiedź jest zaskakująca. Pisze bowiem, ni mniej ni więcej, tak:

W związku z odczytem moim w Teatrze del Pueblo pragnę podać do wiadomości publicznej, co następuje:

Teatr del Pueblo organizuje dwa typy odczytów: z dyskusją i bez dyskusji, przyczem wybór zależy od woli prelegenta. Oświadczyłem p. dyr. Barleccie jak również jego sekretarce, iż pragnę wygłosić odczyt bez dyskusji.

Pomimo to p. Barletta zakwalifikował odczyt, wbrew mojej woli i wiedzy – jako dyskusyjny i w tym sensie podał ogłoszenia do prasy.

Wobec tego iż było już niepodobieństwem zmienić charakter odczytu zwróciłem się do p. Barletty, który prowadzi dyskusję, z prośbą ażeby nie dopuścił do żadnej dyskusji politycznej. P. Barletta oświadczył mi, iż mogę mieć najzupełniejszą pewność, że na żadne wystąpienie polityczne nie pozwoli. Zresztą odczyt nie nastręczył po temu żadnej okazji, gdyż tematem jego były zagadnienia kulturalne i psychologiczne.

Niestety p. dyr. Barletta pomimo najlepszej woli nie zdołał opanować sali i przeszkodzić dywersji elementów wrogo dla Polski usposobionych. Sądzę iż w tych warunkach nie mogę ponosić za to żadnej odpowiedzialności.

Powyższe oświadczenie składam w porozumieniu z dyrektorem Teatru del Pueblo.[8]

Czysta komedia w klasycznym Gombrowiczowskim stylu. Wynika z tego na pewno jedno: nie było żadnego porozumienia i nie będzie pomiędzy linią myślenia Gombrowicza a argentyńskich Polaków.

Tak zaczyna się i kończy przygoda Gombrowicza z Polonią argentyńską. Od tego czasu, aż do lat 50., gdy zaczyna się Gombrowicza publikować w „Kulturze", nie będzie się on pojawiał na łamach polskich pism w Argentynie. Prasa ta – zdominowana do 1945 roku przez tematykę wojenną oraz ograniczona wysokimi cenami papieru – nie miała nawet szczególnie miejsca dla Gombrowicza. Dominowala informacyjność. Poza tym była to prasa Polaków, którzy wyjechali do Ameryki w celach zarobkowych i przechowywali ślepy, przekazywany przez rodziców od-

7/ Anonim: [w rubryce „Z naszych osiedli"], dodatek do „Orędownika" 5 IX 1940, nr 580, s. 4.

8/ Witold Gombrowicz: [list w rubryce „Nadesłane"], „Głos Polski" 6 IX 1940 (nr 1713), s. 13.

dzielonych od kraju swego dzieciństwa i młodości obraz, przesycony nostalgią, wyidealizowany. Najlepiej świadczy o sile tej nostalgii wielkie poruszenie i zryw Polonii argentyńskiej na wieść o wybuchu wojny w ich kraju. Pod Poselstwem ustawiały się kolejki, fałszowano badania medyczne, młodzi dodawali sobie lat, starzy ujmowali, byle tylko zaciągnąć się do wojska i walczyć za ojczyznę. To z Argentyny wypłynęła największa ze wszystkich ośrodków emigracji polskiej liczba ochotników.

Dlatego nie dziwi nieprzychylność wobec Gombrowicza oraz potępienie jego odczytu w czasie, kiedy tworzono mity i ich potrzebowano. Kiedy Gombrowicz zacznie się wreszcie pojawiać w prasie Polonii argentyńskiej nie będą to, jak wiemy, ujęcia odmienne od tych z roku 1940. Choć sytuacja będzie już inna, bo przybędą Polacy z tzw. drugiej emigracji, ofiary już nie głodu, a zamieszek wojennych. Radzi sobie zatem Gombrowicz w tej sytuacji drukując od czasu do czasu w prasie argentyńskiej[9]. Będzie jednak jeden wyjątek – ten wyjątek to „Wyzwolona Polska", a to już początek innej historii.

9/ Oprócz znanych z XIII tomu dzieł Gombrowicz tekstów publikowanych w prasie argentyńskiej w latach 40. jest to 12 felietonów dotąd nieznanych, pochodzących z pisma „Aquí Esta" z 1940 i 1941 roku.

Glosy

Magdalena KOZARZEWSKA[1]

Salus rei publicae suprema lex

„Cóż, panie Konradzie – *salus rei publicae suprema lex esto*" – usłyszał Jerzy od oficera śledczego w czasie pierwszego przesłuchania w Urzędzie Bezpieczeństwa w nocy z 31 października na 1 listopada 1945 roku. Imię „Konrad" było pseudonimem konspiracyjnym mego męża. Łacińska maksyma została poprzedzona komentarzem naświetlającym sytuację polityczną Polski po zakończeniu wojny i wynikające z tego implikacje. Komentarzem wygłoszonym piękną polszczyzną, inteligentnie i ciekawie sformułowanym. Oficer miał piękne, semickie rysy. Był to kapitan Jacek Różański.

Usłyszałam to nazwisko parę tygodni później. Przekazano mi przypadkowo zdobytą informację, że śledztwo w sprawie Jerzego on właśnie prowadzi. Pojechałam do Urzędu Bezpieczeństwa na Pradze, w pobliżu kościoła św. Floriana. W biurze przepustek przyjęto ode mnie prośbę o rozmowę z kapitanem Różańskim, nie żądając żadnych wyjaśnień. Czekałam długo, bardzo długo, wreszcie mnie wywołano i doprowadzono do ponurego, ciemnego gabinetu. W głębi za biurkiem siedział ciemnowłosy, śniady mężczyzna, którego twarz wydała mi się podobna do malarskich wyobrażeń Mefista. Usłyszałam pytanie: „Pani jest żoną Konrada?" „Jestem żoną Jerzego Kozarzewskiego". „Dobrze pani wie, że to oznacza to samo. Dobrze pani wiedziała o całej jego działalności i korzystała pani z tych dolarów, które on brał". Przez chwilę nie mogłam dobyć głosu. Po chwili odpowiedziałam, że od czasu wyjścia z Powstania Warszawskiego i po urodzeniu

1/ Magdalena Kozarzewska, emerytowany lekarz-pediatra, jest wdową po poecie, Jerzym Kozarzewskim (1913-1996); wybór jego wierszy *Późne żniwo* ukazał się przed kilkoma miesiącami w Opolu. Publikowana przez nas opowieść jest częścią wspomnień, w których autorka przedstawia swoje starania mające doprowadzić do uchylenia wyroku śmierci na jej męża. Do ułaskawienia doszło (karę główną zmieniono na wieloletnie więzienie), co stanowi zasługę Juliana Tuwima, który interweniował u Bieruta.

dziecka jestem u matki mego męża i na jej utrzymaniu, zajmuję się dzieckiem i o żadnych dolarach nic nie wiem. Oficer nagle zmienił ton. Oświadczywszy, że wie o tym, zaczął mówić, że sprawa Jerzego jest zła, bardzo zła, że wiele głów w niej padnie, bo to sprawa o szpiegostwo na rzecz Intelligence Service, i że nie rozumie, w jaki sposób człowiek tak inteligentny mógł się znaleźć w „takim towarzystwie". Jego głowy byłoby szkoda, on sam chciałby, aby ta głowa nie spadła. Słuchałam z rosnącym przerażeniem. Jedyne, co zdołałam powiedzieć, to że szukam możliwości podania paczki. Byłam w kilku więzieniach, także na Rakowieckiej, ale nigdzie mi paczki nie przyjęto, choć w czasie rewizji domu rodzinnego funkcjonariusze poinformowali, że Jerzy tam jest. Usłyszałam, że mogę podać paczkę za jego pośrednictwem. Nie pamiętam nic z okoliczności jej podania poza tym, że została przyjęta i że – chyba wtedy – spytałam o możliwość uzyskania widzenia. Odpowiedział, że prawdopodobnie będzie to możliwe w późniejszym terminie. Ponowiłam to pytanie podając następną paczkę po iluś tam tygodniach, prawie nie mając nadziei że to widzenie uzyskam. Usłyszałam polecenie, by zaczekać w biurze przepustek. Zaczęłam mieć nadzieję, że dostanę pozwolenie. Ku memu zdumieniu zostałam wywołana po jakimś czasie i doprowadzona do samochodu stojącego na wewnętrznym podwórzu. Wskazano mi miejsce z tylu, kolo kierowcy siadł Różański. W drodze nie padło chyba żadne słowo. Gdy wjechaliśmy w Rakowiecką okazało się, że za wylotem Wiśniowej nie ma przejazdu; trwały jakieś roboty. Trzeba było dojść pieszo skrajem jezdni. Różański idący od strony chodnika przeszedł nagle za mną na prawą stronę, mówiąc „Muszę panią chronić. Pani mąż nie darowałby mi, gdyby się pani coś stało". Stanęliśmy przed główną bramą więzienia. Natychmiast otworzyły się boczne drzwi. Wejście w podwórze, szczęk kolejnych drzwi, przejście przez pawilon, znów drzwi, podwórze, następny pawilon. Ogromne wnętrze z czarnymi szkieletami schodów i chodników prowadzących do cel. Na wszystkich kondygnacjach strażnicy. Różański wydał jakieś polecenie, wprowadzono mnie do pustej celi. Po jakimś – chyba krótkim – czasie wprowadzono Jerzego. Różański wszedł za nim. „Państwo się znają?" „Mój mąż". „Moja żona". Jerzy miał poszarzałą twarz i przerażenie w oczach. Słowa więzły nam w gardłach. Czas uciekał. Zaczęłam mówić o córeczce, o matce. Różański wyszedł. Szepnęłam Jerzemu: „Temu oficerowi zawdzięczam widzenie". Przez Twarz Jerzego przebiegł skurcz. „Nie lubię tego pana" powiedział bezgłośnie. Różański po chwili wrócił. Nie pamiętam nic z dalszych prób rozmowy, nie wiem, ile minut trwała. Usłyszeliśmy że widzenie jest skończone. Różański kazał strażnikowi odprowadzić mnie do wyjścia.

Śledztwo trwało od tego listopadowego dnia do lipca. Ponowiłam próby dostarczania paczek i zgłaszania próśb o widzenia, które w śledztwie nie przysługiwały. Urząd Bezpieczeństwa stał się ministerstwem i został przeniesiony do jakiegoś gmachu na Koszykowej, blisko Alei Ujazdowskich. Biuro przepustek, małe i obskurne na Pradze, znalazło się w obszernym, wysokim pomieszczeniu pełnym światła. Siedząc tam kiedyś z łomocącym sercem i zasychającym gardłem (strach przed tym, co usłyszę i czego się dowiem, towarzyszył mi niezmiennie) do-

strzegłam tuż pod sufitem mały obrazek Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, chyba przeoczony przy obejmowaniu tej siedziby. Wydal mi się szczególnym znakiem nadziei. Do gabinetu Różańskiego (już majora) wchodziło się przez sekretariat. Sekretarka była urocza i okazująca wiele życzliwości i uprzejmości. Nie umiem dziś wywołać z pamięci wielu szczegółów, podejmowanych dalszych starań o paczki i widzenia. Nie pamiętam, czy zaczęło nam – rodzinom – przysługiwać prawo podawania paczek do więzienia w okresie śledztwa. Wydaje mi się, że tak. Na pewno nadal nie przysługiwały nam widzenia. Chyba jeszcze dwukrotnie dostałam zezwolenie na nie. Pamiętam jeszcze zmianę sposobu, w jaki Różański mówił o Jerzym. Mówił z rosnącą wrogością. Pamiętam słowa „zawiodłem się na nim, taki sam, jak oni wszyscy. Słyszy pani? (do gabinetu dobiegły dźwięki marsza żałobnego – to było jeszcze na Pradze). To tacy, jak pani mąż zamordowali naszego człowieka". Kiedyś, już na Koszykowej, zaczął mówić o związkach polskiego podziemia z działaniami gestapo. Patetycznym ruchem pokazał szafy stojące wzdłuż ścian. „Te szafy pełne są dowodów zdrady. Nie możemy tego ujawnić, bo społeczeństwo nie wytrzymałoby tego". Wychodziłam zgnębiona do cna. Kiedyś wybuchnęlam płaczem w sekretariacie. Wchodzący właśnie oficer radziecki spytał po rosyjsku sekretarkę, dlaczego płaczę i powiedział coś pocieszającego. Ostatnią próbę uzyskania widzenia podjęłam w drugiej połowie lipca – kończył się dziewiąty miesiąc śledztwa. Różański kategorycznie odmówił oświadczając, że proces rozpocznie się w najbliższym czasie i że widzenia uzyskać nie mogę. Parę dni później pojechałam na Wolę do rejonowego Sądu Wojskowego – w którego gestii sprawa musiała się już znaleźć – z nadzieją, że tam uzyskam zgodę. Niewielka poczekalnia była pełna interesantów, głównie kobiet. Usiadłam czekając na swoją kolej. Było upalne przedpołudnie. Po jakimś czasie zobaczyłam w drzwiach wchodzącego Różańskiego. Skuliłam się odwracając głowę, ale mnie zauważył. Podszedł i zapytał z naganą w głosie: „Czemu pani tu stołki wysiaduje, zamiast w domu dziecka pilnować?" „Bo pan mi odmówił zgody na widzenie, a ja bardzo chcę je uzyskać". Skierował się do sąsiedniego pomieszczenia. Gdy wyszedł, skinął na mnie ręką. Wyszłam z nim na schody. Usłyszałam: „Dam już pani to widzenie, ale przepustkę muszę wydać na Koszykowej". Na podwórzu stał otwarty samochód, w nim kierowca. Różański usiadł obok mnie na tylnim siedzeniu i tak przejechałam z nim z Górczewskiej na Koszykową, gdzie po krótkim oczekiwaniu w biurze przepustek otrzymałam opatrzony pieczęciami i podpisem druczek. Nazajutrz na Rakowieckiej sprawdzano tę przepustkę bardzo długo, telefonując do jakichś wyższych instancji. Widzenie było krótkie, w celi, tak jak pierwsze, a nie w rozmównicy. Jerzy był spokojny, bardzo napięty i bardzo mizerny. Powiedział, że musimy być przygotowani na bardzo wysoki wyrok. Był już po rozmowie z mec. Mieczysławem Maślanko, obrońcą z urzędu.

Proces rozpoczął się 2 sierpnia w Sądach na Lesznie. Siostra matki Jerzego, Zofia Łempicka, była razem ze mną. Bezdzietna, kochała go jak własnego syna. Zawdzięczaliśmy jej wiele, bardzo wiele i wtedy, i do końca jej życia. Czekałyśmy w niewielkiej grupie nieznanych nam osób. Nagle przez obszerny hol przeszedł

Różański w galowym mundurze pułkownika. Wskazałam go ciotce. „Dlaczego nigdy mi nie powiedziałaś, że jest taki piękny?" „Bo nie dostrzegłam tego". Widywałam go zwykle w cywilu, chmurnego, poszarzałego. Mundur uwydatnił smukłość sylwetki, piękne osadzenie kształtnej głowy, regularność rysów. Wkrótce po tym konwojenci przyprowadzili oskarżonych. Jerzy nie zdążył nas chyba dostrzec. Otwarto drzwi sali. Zorientowałyśmy się, że przednie miejsce po lewej stronie sali zajmują przedstawiciele prasy. Różański usiadł po prawej stronie kilka rzędów za oskarżonymi. Wśród obrońców dostrzegłam posępną twarz mec. Maślanki. Wszedł prokurator i kolejni sędziowie, wszyscy w mundurach. Prokurator, major Podlaski, wyraźnie semicki, zaczął odczytywać akt oskarżenia: szpiegostwo na rzecz obcych mocarstw, dążenie do obalenia siłą ustroju PRL, nielegalne przekroczenie granicy. Różański był na sali przez cały pierwszy dzień, zjawił się też w drugim, gdy trwały przesłuchania oskarżonych i świadków, w tym Emilii Malessy (do jej osoby jeszcze wrócę). Potwierdzono kontakty oskarżonych z dowództwem Brygady Świętokrzyskiej w Ratyzbonie. Wtedy prokurator zadał Jerzemu pytanie: czy oskarżony przyznaje, że Brygada Świętokrzyska popełniła zdradę narodową wycofując się na Zachód w porozumieniu z Niemcami? Jerzy odpowiedział: „Ja siebie za zdrajcę nie uważam i nikogo z tych ludzi tak nie nazwę". Wkrótce potem pułkownik Różański wyszedł z sali. W czasie przerwy podszedł do mnie mec. Maślanko. Powiedział, że jest źle, bardzo źle. Pytanie o zdradę było kluczowe. Odpowiedź „zadowalająca" mogła być ceną łagodniejszego wyroku. W trzecim dniu procesu, w poniedziałek 5 sierpnia, Różańskiego na sali nie pamiętam. Prokurator zażądał wyroku śmierci dla wszystkich oskarżonych – dla Jerzego z dwóch paragrafów. Mec. Pintarowa broniąca najmłodszego z oskarżonych, Kazimierza Wiśniewskiego, w dramatycznym przemówieniu zawołała: „Nie szpiedzy i zdrajcy, ale orlęta polskie siedzą na lawie oskarżonych!", wywołując tym atak furii prokuratora. Mec. Maślanko przekonywał sąd, że winni są mocodawcy oskarżonych, a nie oni sami. Wszyscy oskarżeni powiedzieli swoje „ostatnie słowo". Jerzy mówił bardzo pięknie, mocnym, dźwięcznym głosem, wywołując wyraźne poruszenie na sali. Rozprawę zamknięto. Obrońca przekazał mi wolę Jerzego, bym nie przychodziła na ogłoszenie wyroku. Wychodząc, usłyszałam słowa korespondenta – chyba amerykańskiego – że to nie był sąd, ale „szwinstwo i humbug". Sprawozdania w warszawskiej prasie – obszerne, codzienne – malowały przestępstwa oskarżonych w bardzo ostrych barwach.

Na ogłoszeniu wyroku nie byłam. Czekałam w holu na przeprowadzenie skazanych i wyjście cioci Zosi. Podszedł do mnie mec. Maślanko bardzo poruszony, mówiąc, że zapadły żądane wyroki śmierci, ale w sentencji wyroku jest zdumiewające zdanie, że Jerzy „działał z czystych pobudek ideowych i bez korzyści osobistej" (takie sformułowanie mi przekazał). Powiedział, że nigdy dotąd nie zetknął się z podobnym komentarzem towarzyszącym wyrokowi skazującemu. Pamiętam dokładnie to sformułowanie – jak się okazało po latach, nie będące dokładnym powtórzeniem słów, które znalazły się w sentencji. Mecenas był zdecydowany wykorzystać je w swoim piśmie do Sądu Najwyższego, w którym wyrok musiał się upra-

womocnić w ciągu paru tygodni. Ja miałam zacząć szukać dojścia do kancelarii Bieruta i złożyć podanie o ułaskawienie. On zaś postara się skłonić Jerzego do tego samego, co nie będzie łatwe.

Historii starań o ułaskawienie, zakończonych interwencją Juliana Tuwima, nie będę tutaj opowiadać. Dzięki tej interwencji zostali ułaskawieni wszyscy skazani. Czworgu zmieniono wyrok na 15 lat, dwóm – w tym Jerzemu – na 10 lat. Nabyliśmy praw do comiesięcznych piętnastominutowych widzeń, listów i paczek bez dodatkowych zezwoleń. Po trzech miesiącach Jerzy został przetransportowany do Wronek. Więźniowie byli tam poddawani okrutnym szykanom – siedzenie miesiącami, a nawet latami w „pojedynkach", zamykanie nago w lodowatych karcerach. Nie wiedziałam o tym; Jerzy w czasie widzeń zdobywał się na uśmiech, w listach nie było skarg, ale czułam jego pogłębiającą się udrękę i słuchałam wiadomości przekazywanych szeptem przez inne matki i żony w godzinach oczekiwania na widzenie. Wstrząsająca była relacja o losach Emilii Malessy, wyszeptana przez którąś z towarzyszek niedoli; nie wiem, kim była.

Pamiętałam Malessę jako jednego z głównych świadków oskarżenia w procesie Jerzego. Potem znalazłam jej nazwisko w procesie komendy głównej WiN, obok płk. Jana Rzepeckiego i Antoniego Sanojcy. Malessa, legendarna okupacyjna „Marcysia", żona „Ponurego", była szefem łączności WiN. Miałam w pamięci jej smukłą sylwetkę, tragiczną, maskowatą twarz, wysoko wzniesioną głowę. Potwierdziła, że Jerzy udostępnił jej drogę łączności z Zachodem dla kurierów WiN. Dostał takie polecenie, bo szlak Malessy został spalony. Wkrótce potem został aresztowany w jej mieszkaniu. Dowiedziałam się o tym na procesie. Moja informatorka opowiedziała mi, że Emilia Malessa, skazana na cztery lata więzienia, po aresztowaniu ujawniła Różańskiemu swoją działalność i swoje kontakty. Dał jej oficerskie słowo honoru, że ludzie, których ujawni, nie zostaną aresztowani, ale potraktowani tak jak żołnierze AK ujawnieni wtedy przez płk. Radosława. Malessa uwierzyła. Po wyjściu na wolność rozpoczęła pod więzieniem strajki głodowe, wysyłała listy protestacyjne, wreszcie popełniła samobójstwo podcinając sobie żyły. Zrozumiałam nagle, że Jerzy musiał na początku śledztwa przejść podobną sytuację. Dlatego Różański powiedział, że się na nim „zawiódł".

W maju 1948 r. dostałam od Jerzego bardzo dziwny list mówiący o jakimś tajemniczym, mistycznym przeżyciu. W tym samym liście przesłany był wiersz napisany w celi wyrokowej „Nie chcę trwać w Tobie gorzkim płaczem". Pojechałam na widzenie bardzo niespokojna. Zostałam doprowadzona do gabinetu naczelnika, który mnie uprzedził, że mój mąż symuluje obłęd. „Ale my się na tym znamy i my go z tego wyleczymy". Po tym wstępie dołączono mnie do wchodzącej do więzienia grupy. Jerzy był bardzo zmieniony. Mówił z trudem, zacinając się. Przeżył jakieś olśnienie o charakterze mistycznym, które starał się przekazać mi w liście. Na jakiś czas stracił mowę, nadal trudno mu było znaleźć potrzebne słowa. Wyglądał jak własny cień. Wróciłam zrozpaczona. Próbowałam składać podania do sądu, ale pozostały „bez biegu". Szukałam w myślach kogoś, kto mógłby podjąć próby interwencji. Trafiłam w prasie na wzmiankę o zbliżającym się Kongresie Po-

koju z udziałem Ireny Joliot-Curie. Odszukałam, chyba za radą mojej ciotki, Stefanii Szuchowej, panią Helenę Sklodowską-Szalayową, rodzoną siostrę Marii Curie. W latach przedszkolnych chodziłam na prowadzone przez nią „komplety" przygotowujące do nauki w szkole. Wspólnie z ciotką poszłyśmy do niej. Pamiętam jej surową, jak mi się wydawało, twarz i onieśmielający sposób bycia. Wysłuchała mojej relacji i prośby bez komentarzy, ale wydawała się być bardzo poruszona. Poleciła, bym przyjechała do Wrocławia w dniu otwarcia obrad Kongresu i czekała na jej wyjście w czasie przerwy. Pojechałam nocnym pociągiem, zobaczyłam ogrom zniszczeń miasta w świetle pogodnego poranka i koło południa chodziłam tam i z powrotem przed drzwiami gmachu Politechniki Wrocławskiej. Gdy uczestnicy Kongresu zaczęli wychodzić, dostrzegłam wśród nich Tuwima. Przywitał się ze mną serdecznie. W chwilę potem zobaczyłam Różańskiego w cywilnym ubraniu. Obróciłam się błyskawicznie do tylu i zaczęłam odchodzić w bok. Zdążyłam zrobić niewiele kroków, gdy poczułam rękę położoną na moim ramieniu i usłyszałam słowa pytania „Co pani tutaj robi?". Odpowiedziałam niepewnie, że czekam na kogoś znajomego. Odszedł bez słowa, a ja ochłonąwszy z wrażenia wróciłam przed wyjście. Wkrótce wyszła pani Szalayowa; dowiedziałam się, że Irena Joliot przyjmie mnie wieczorem w hotelu. Przyjęła i kategorycznie odmówiła pomocy prawie ze mną nie rozmawiając. Po wielu latach dowiedziałam się, że pani Szalayowa sama podjęła próbę przyjścia mi z pomocą. Gdy Maria Turlejska wydała *Te pokolenia żałobami czarne* dowiedziałam się od niej, że w *dossier* sądowym Jerzego, w którym nie znalazła śladu interwencji Tuwima, znajdował się list pani Heleny Szalayowej, skierowany do Bieruta, w którym prosiła o skrócenie Jerzemu kary więzienia, a także list Ludwika Solskiego, dawnego serdecznego przyjaciela moich dziadków, Edwarda i Stanisławy Hamanów, do którego zwróciłam się jako do kolejnego orędownika. Nie przyniosły one żadnej zmiany w naszym losie, ale zostały jako ślady ofiarnej przyjaźni.

Spotkanie z Różańskim we Wrocławiu odbiło się później echem, gdy raz jeszcze zwróciłam się o pomoc do Tuwima. Zrobiłam to w kolejnym krytycznym dla nas okresie, przełamując opory płynące z poczucia, że nadużywam jego dobrej woli. Tuwim miał już zamkniętą drogę do kancelarii Bieruta, do której zwracał się jeszcze kilkakrotnie w sprawach kolejnych skazanych ludzi, aż mu powiedziano, że ma się więcej w to nie wdawać. Strapił się bardzo. Po namyśle powiedział, że spróbuje innej drogi, nie wyjaśniając jakiej. Gdy wezwana telefonicznie zgłosiłam się do niego, usłyszałam, że nic z jego starań nie wynikło. Zwrócił się do Różańskiego, ale ten odmówił jakiejkolwiek pomocy, mówiąc że nie tylko Jerzy, ale i ja mam u niego „czarną kreskę", bo szukałam we Wrocławiu pomocy u ambasadora amerykańskiego. Tuwim dodał, że uprzednio miał okazję poznać Różańskiego, który wydał mu się uroczym człowiekiem. Nie wspomniał, że napisał do niego list. Dowiedziałam się o tym po latach z broszury Urbankowskiego *Czerwona msza*. List zaczyna się peanem na cześć „czystego rewolucjonisty Feliksa Dzierżyńskiego" (Tuwim wtedy tłumaczył jakiś sowiecki poemat o Dzierżyńskim), a kończy prośbą w naszej sprawie. Musiał być on dla Tuwima bardzo upokarzający, podobnie jak niektóre frag-

menty jego uprzedniego wystąpienia do Bieruta. Za obydwoma tymi listami stała wola ratowania zagrożonego człowieka.

W 1951 r. otrzymałam dwuletni nakaz pracy, zobowiązujący mnie do objęcia stanowiska ordynatora oddziału dziecięcego w Nysie. Znalazłam się w zupełnie obcym środowisku, o swojej sytuacji prawie z nikim nie rozmawiałam. Stopniowo budował się koło mnie krąg życzliwości ludzkiej. Znalazł się w nim stary lekarz z pokolenia moich rodziców. Znany był z rozmów z dziećmi spotykanymi na ulicy. Byl urodzonym gawędziarzem, opowiadał ciekawie o swojej pracy w Rosji carskiej. Spotkałam go kiedyś w pociągu w drodze na jakieś szkolenie we Wrocławiu. Znaleźliśmy się w przedziale we dwoje. W toku rozmowy usłyszałam nagle zaskakujące zdanie: „Nie lubię pani męża". Spojrzałam zdumiona. „A cóż pan może wiedzieć o moim mężu?" „To, że porzucił żonę i dziecko". Zaczęłam opowiadać o naszych losach – pękła tama powściągliwości, którą w sobie zbudowałam. Doszłam do historii interwencji Tuwima. Odmalowując grozę sytuacji, powtórzyłam zdanie wypowiedziane podobno przez Różańskiego po zapadnięciu wyroków: „Prędzej mi włosy wyrosną na dłoni, niż oni wyjdą z tego żywi". Zdanie to zostało mi powtórzone przez matkę jednego ze skazanych w jakiś czas po procesie. Ja osobiście go nie słyszałam i nikomu nie powtarzałam – poza tym jednym, jedynym razem. Przytoczyłam je, podkreślając wagę interwencji Tuwima, podjętej w stanie krańcowego zagrożenia. Przyjazna życzliwość mojego wiekowego słuchacza sprawiła, że po miesiącach milczenia o naszej sytuacji dzieliłam się naszymi dramatycznymi przeżyciami bez zwykłej kontroli. Stary doktor okazywał mi nadal ogromną życzliwość i szacunek. Nie rozmawialiśmy więcej o sprawie Jerzego. W jakiś czas później przywiózł mi z Warszawy serdeczne pozdrowienia od swego przyjaciela, neurochirurga ze szpitala Dzieciątka Jezus, którego poznałam w okresie odbywania stażów dyplomowych. Był Żydem, należał do partii, cieszył się zaufaniem mojej bliskiej koleżanki odbywającej tam specjalizację. Od niej dowiedział się, że jestem żoną więźnia politycznego. Pomógł mi w uzyskaniu stypendium specjalizacyjnego. Pozdrowienia docierały potem jeszcze do mnie kilkakrotnie. Po kilku czy kilkunastu miesiącach spotkałam kolegę neurochirurga na walnym zjeździe Polskiego Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie. Bardzo się ucieszył, zamieniliśmy kilka zdań na podeście schodów. Gdy się po chwili odwróciłam, zobaczyłam że podchodzi do mnie niemłody już internista, który znał mnie jako pielęgniarkę społeczną, pracującą w czasie okupacji w oddziale RGO na warszawskim Mokotowie. Wiedziałam że należał do KPP, że miał piękną kartę okupacyjną. Bardzo mnie lubił, żartobliwie ze mną flirtował, bawiąc się moją skłonnością do oblewania się rumieńcem przy lada okazji. Nie widziałam go od lat. Z wyraźnym wzburzeniem powiedział „Czemu pani rozmawia z tym starym donosicielem?" Nie wierzyłam własnym uszom. „Panie doktorze, o czym pan mówi?" Odpowiedział gniewnie, że wie co mówi, odwrócił się i odszedł zostawiając mnie oniemiałą ze zdziwienia.

W jakiś czas po tym zagadkowym incydencie spróbowałam raz jeszcze pójść do Różańskiego. Nie pamiętam już, wobec jakich kolejnych trudności wtedy sta-

nęłam. Gdy weszłam do jego gabinetu, spojrzał na mnie wrogo, jak nigdy przedtem, wyciągnął rękę odwróconą dłonią do góry i powiedział: „Tu mi włosy wyrosną, jeżeli on wyjdzie żywy? Nie mamy o czym rozmawiać, proszę pani". Przypomniałam sobie rozmowę w pociągu do Wrocławia i spotkanie w Krakowie. Wyszłam bez słowa. To było ostatnie moje z nim spotkanie.

W ileś miesięcy później, po rewelacjach pułkownika Światły, Radkiewicz został zdjęty ze stanowiska ministra BP, Różański, Fejgin i inni odwołani ze stanowisk, ukazało się oświadczenie III Plenum KC PZPR potępiające popełnione przez nich nadużycia władzy. Różański po odwołaniu ze stanowiska w bezpiece został skierowany do pracy w Państwowym Instytucie Wydawniczym – pisze o tym Barbara Fijałkowska w książce *Borejsza i Różański* (Olsztyn 1995). W jakiś czas później Różański został aresztowany.

Osobiście raz tylko jeszcze usłyszałam o nim. Spotkałam lekarkę, która też pracowała w RGO na Sandomierskiej i wielokrotnie angażowała mnie do udziału w niesieniu pomocy rodzinom swoich pacjentów. Dowiedziawszy się o mojej sytuacji, przyszła mi kiedyś z pomocą w dostarczaniu Jerzemu do więzienia jakichś witamin, bo – jak się okazało – została lekarzem więziennym Mokotowa. Opowiedziała mi, że ma pod opieką w szpitalu więziennym Różańskiego, który popadł w bliską obłędu psychozę – dręczą go zjawy ludzi, których prześladował. Nikomu nigdy o tej rozmowie nie wspominałam. Dziś to już sprawa sprzed blisko półwiecza. Różański kończył wymierzoną mu karę więzienia w areszcie domowym. Zmarł chyba przed jej zakończeniem.

Jerzy po powrocie przez długi czas nie mówił o więziennych przeżyciach. Stopniowo dowiedziałam się o okolicznościach aresztowania, o tym, że po pierwszych przesłuchaniach prowadzonych przez Różańskiego został przekazany innym oficerom śledczym. W śledztwie nie był bity, ale przesłuchania trwające nocami, w czasie których sadzano więźniów na nogach odwróconego stołka, były ciężką udręką. Najwięcej grozy odsłoniły jego więzienne poematy i wiersze pisane w ostatnich latach życia. Gdy wysłuchał moich relacji o bytnościach u Różańskiego i jego zachowaniu wobec mnie, powiedział tylko, że więzienne opowiadania o prowadzonych przez niego śledztwach były straszne, a relacje o postępowaniu z więzionymi kobietami – przerażające.

Czemu zawdzięczam fakt, że nie zostałam w żadnym stopniu wykorzystana jako przedmiot lub podmiot szantażu? Do dziś stawiam sobie pytanie, co nas przed takim biegiem wypadków uchroniło. W swojej desperacji i naiwności nie myślałam o takim zagrożeniu. Nie stanęło ono przede mną. Nie stało się narzędziem łamiącym opór Jerzego. Trudno w to uwierzyć, ale tak było.

Pożegnania

Stanisław PODOBIŃSKI

Pozytywista z krwi i kości – Zbigniew Przybyła

1 I 2002 roku miałby 60 lat. 16 sierpnia 2000 r. zmarł tragicznie w Krakowie dr hab. Zbigniew Przybyła, przez ostatnie cztery lata (do 1 września 1999) pracownik Instytutu Filologii Polskiej WSP w Częstochowie. Polonistykę naszej Uczelni podniósł On do rangi ogólnokrajowej, a nawet międzynarodowej, przez liczne konferencje – głównie na temat literatury romantyzmu i pozytywizmu – w których udział brali i wybitni badacze, i badacze początkujący – nie tylko slawiści – z obszaru od Kanady po Japonię włącznie.

Pokłosie tych konferencji zostało utrwalone w edytorsko pieczołowicie dopracowanych pracach zbiorowych, opublikowanych pod Jego redakcją – kolejne trzy spośród nich są zaawansowane wydawniczo, m.in. na temat A. Świętochowskiego, J. Słowackiego i S. Konarskiego.

Urodził się podczas wojny, w Borysławiu pod Lwowem, 1 stycznia 1942 roku. Szkołę Podstawową im. H. Sienkiewicza (patron ten będzie obiektem szczególnych Jego zainteresowań, poświęci mu bowiem swą pracę magisterską, jak też wiele swoich późniejszych prac i recenzji) ukończył w Rzeszowie, tutaj również uzyskał maturę w LO im. S. Konarskiego. Studia polonistyczne odbył w latach 1959 – 1964 w UJ, tu też w roku 1969 obronił doktorat (*Refleksy w prasie polskiej funkcjonowania na ziemiach polskich literatury niemieckiej i angielskiej*) przygotowany pod kierunkiem prof. H. Markiewicza, swego mentora i mistrza. Habilitował się zaś na podstawie teoretycznej pracy o arcydziele B. Prusa *Lalka*. Już po doktoracie odbył studia uzupełniające na Wydziale Elektrotechniki AGH w Krakowie (3 lata), co dowodzi autentycznej Jego wielostronności i możliwości umysłowych.

Pracował w wielu szkołach jako nauczyciel, także czas jakiś jako tłumacz w placówkach dyplomatycznych w Berlinie.

Wreszcie – od 1 X 1995 – w WSP w Częstochowie.

W częstochowskiej Uczelni ożywił badania pozytywistyczne, podejmując kontynuację serii wydawniczej i sesyjnej *Jubileusze pozytywistów,* uruchomionej przez

założyciela polonistyki w Częstochowie i rektora Uczelni, śp. prof. Edwarda Polanowskiego. Zdolal wciągnąć do swych przedsięwzięć najzdolniejszych studentów, młodych badaczy, a także luminarzy badań nad literaturą XIX i XX wieku. Efektem tych żmudnych, pełnych jednak fantazji, polotu i skuteczności działań są pięknie wydane książki, wycyzelowane językowo i merytorycznie, nieoceniona scheda po Jego działalności.

W Częstochowie również odnowił dawną tradycję odczytów wybitnych humanistów, a także artystów. Byl człowiekiem rzetelnej i systematycznej, pracy, toteż nierzadko narażał się wielu, szczególnie tym, którzy nie mieli – tak jak On – solennego stosunku do powierzanych im obowiązków. Wówczas był bezwzględny w swoich działaniach i zachowaniach, toteż – jako „urodzony pod przykrym znakiem Koziorożca", jak stwierdził to o sobie inny WSP-owski Profesor – uchodził za człowieka owładniętego ideami. Ich urzeczywistnienie uważał za swą życiową misję i przeciwników albo przekonywał, albo zmieniał trakt swoich działań, idei jednak i swego celu nie zmieniał nigdy – stąd Jego decyzja o przeniesieniu się – na krótko przed nagłą, niespodziewaną śmiercią – do WSP w Kielcach, z wielką stratą dla Polonistyki i Wydawnictwa WSP w Częstochowie.

Z nagła przerwane, arcypracowite, i solidne życie Zbyszka Przybyły, filologa – autentycznie – z Bożej łaski, zostawia po sobie ogromny dorobek, w części zamknięty, a w części rozpoczęty. Jego spontaniczna chęć przyłączenia do swych prac innych, szczególnie zdolnych młodych, i umiejętność zapewnienia im możliwości działania, szczęśliwie sprawiła, że Jego życie pozostaje – mimo wszystko – pięknie spełnione.

W okresie pracy w WSP w Częstochowie opublikował pod swoją redakcją ważne prace, na które powoływać się będą wszyscy badacze pozytywizmu nie tylko w Kraju: *Jubileuszowe „żniwo u Prusa", Asnyk i Konopnicka, Sienkiewicz po latach ..., Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem,* ponadto opublikował kilkadziesiąt artykułów naukowych i wiele, wiele recenzji.

Odszedł – i nie jest to konwencjonalna struktura językowa – w pełni sił twórczych, doskonale przygotowany do dalszych prac nad pozytywizmem. Boleje nad tym i prof. H. Markiewicz, który miał mieć w Nim wyrękę w pracach nad *Bibliografią pozytywizmu,* boleją i inni, którzy z Nim sprzęgnęli swoje naukowe zamysły.

Listy do redakcji

Warszawa, 25 III 2002

Redakcja „Tekstów Drugich"

Uprzejmie proszę o zamieszczenie następującego sprostowania:

W opracowanym przeze mnie wznowieniu książki Gustawa Bychowskiego *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne* (Universitas, Kraków 2002) mylnie podałam, że autor przebywał w Stanach Zjednoczonych od 1939 r. Zgodnie z informacjami zawartymi w książce Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci* (Znak, Kraków 2001) Gustaw Bychowski opuścił Warszawę w 1939 r., ale do Stanów Zjednoczonych przybył dopiero w kwietniu 1941 r.

Z wyrazami szacunku
Danuta Danek

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816, fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2002 r. **76,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816, fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Włodzimierz BOLECKI
Modernizm w literaturze polskiej XX wieku

Andrzej DĄBRÓWKA
Procesy zwierząt

Jan KORDYS
Wierzyć i wiedzieć

Jacek LEOCIAK
Ślady (na) twarzy

Janusz SŁAWIŃSKI
Bez przydziału

Anna WIERZBICKA
Żydowskie skrypty kulturowe a Ewangelia

Bożena WITOSZ
Opis w prozie Andrzeja Stasiuka